

Boletín del Museo Arqueológico Nacional

Z. 556



Pedidos, ventas e intercambio:

MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL

Serrano, 13 - 28001 Madrid (España)

Teléf. (91) 403 65 59

BOLETIN DEL MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL

DIRECTOR:

Prof. Dr. D. Alfonso Moure Romanillo

SECRETARIO:

D. Jesús Pérez-Varela

COMITE DE REDACCION:

D. Juan Zozaya Stabel-Hansen

Dr. D. Luis Caballero Zoreda

D.^a María Carmen Pérez Díe

Dra. D.^a Carmen Cacho Quesada

Dra. D.^a María Ángela Franco Mata

Dra. D.^a Carmen Alfaro Asins

D.^a Alicia Roderio Riaza

Dr. D. Pedro Lavado Paradinas

D.^a Carmen Mañueco Santurtun

D. Antonio Montero Torres

D.^a Luisa Aisa López

Boletín del Museo Arqueológico Nacional

Tomo V, n.^{os} 1 y 2 - 1987

Edita: MINISTERIO DE CULTURA.
Dirección General de Bellas Artes y Archivos.
Dirección de los Museos Estatales.

I.S.S.N.: 0212-5544.
Depósito Legal: M-26690-1986.

Imprime: Industrias Gráficas CARO, S. L.
Pol. Ind. Vallecas - 28031 MADRID.

NIPO: 301-87-073-6

ARTICULOS

UNA NUEVA CIBELES-«ANGDISTIS» EN EL M.A.N. *

Por PEDRO BÁDENAS,
MIGUEL ANGEL ELVIRA y
FRANCISCO GAGO

1. ESTUDIO ICONOGRAFICO

por MIGUEL ANGEL ELVIRA

La pieza que en este estudio presentamos es una reciente compra del Museo Arqueológico Nacional. Se trata de una pequeña escultura que, procedente del mercado anticuario de Madrid, fue adquirida por Orden Ministerial de 25 de mayo de 1984, e ingresó con el número de inventario y de expediente 1983/55. Hace unos meses, D. Luis Caballero, conservador del museo, nos brindó la posibilidad de estudiarla —lo que le agradecemos muy cordialmente— y, dadas las características de la obra, repartimos la labor (y por tanto el estudio resultante) en tres partes: Miguel Angel Elvira se dedicó al análisis de la escultura, Pedro Bádenas al de la inscripción del plinto, y Francisco Gago al de la restauración necesaria, y realizada por él, pues la pieza adquirida era fruto de un matrimonio hecho por falsificadores entre una cabeza y un cuerpo que nada tienen que ver entre sí.

La escultura

Una vez separadas y limpias las dos piezas que, artificialmente unidas, componían la estatua en el momento de su ingreso en el museo, éstas han de estudiarse por separado.

Poco podemos decir de la cabeza. Se trata de una pieza de mármol blanco, ligeramente tirando a ocre, translúcido y de grano fino. Mide 8 cm. de altura, 6 de ancho y unos 5 de la nariz al occipucio. Es una cabeza femeni-

na cuya cara, algo plana y mofletuda, se encuentra enmarcada por una amplia cabellera que parece mostrar un nudo sobre la frente y que cae en melena por los lados. Esta cabellera, ancha en torno a la cara, se pega más al cráneo por la parte de atrás de la cabeza, y esboza el principio de una melena, que desaparece por la rotura y posterior retoque de la pieza para encajarla sobre el cuerpo. Se trata de una obra manifiestamente tosca —mucho más que el cuerpo, desde luego—, realizada por alguien que no conocía el clasicismo sino de forma superficial. Su sencillo trabajo al cincel no es completado por un pulimento abrillantador. Resulta, en tales circunstancias, imposible aventurar una fecha. Sólo los análisis de F. Gago nos permiten decir que, con toda probabilidad, se trata de una pieza antigua, dadas las concreciones que muestra. Esta opinión se refuerza además por el hecho de que la sección del cuello no coincide con la del cuerpo, es decir, que la cabeza no se hizo ex-profeso para la falsificación.

A partir de ahora, nos referiremos ya sólo al cuerpo, al que denominaremos sencillamente «la escultura» o «la estatua». Se trata de una pieza de 19,3 cm. de alto, 19,8 de ancho y 13,3 de delante a atrás (estas dos últimas medidas tomadas en el plinto), en un mármol muy blanco, con leves matices grisáceos o azulados, netamente translúcido y de grano medio. Muestra una figura femenina sentada sobre un trono entre dos leones, todo ello sobre un amplio plinto paralelepípedo con una inscripción en la cara anterior.

La figura coloca sus pies (calzados con zapatos o botas, pues no se indican los dedos) sobre una fina plataforma o escalón. Este queda sesgado con respecto al

* Estudio realizado en el marco del proyecto de investigación patrocinado por la CAICYT «Inscripciones griegas de la Península Ibérica».

trono y al plinto, pues sigue la línea entre los dos pies, y la figura adelanta la pierna izquierda. Sobre los pies caen los pliegues sensiblemente verticales del *chitón*, el cual queda oculto, ya a la altura de los tobillos, por el amplio paño del *himation* que cubre por completo las piernas de la figura, cayendo detrás de su hombro derecho y formando una amplia diagonal, realzada por un pliegue en la zona del vientre. El torso aparece con el *chitón* al descubierto, fijado por el ceñidor inmediatamente bajo los pechos. Por delante, sólo aparecen cubiertos por un pliegue del *himation* el hombro y el brazo izquierdo. Esta prenda, en efecto, cae desde el brazo izquierdo hasta el suelo y, pasando por detrás, cubría, según se ve por los restos conservados, la cabeza de la figura. Se ha conservado parte de la zona descubierta del cuello, casi hasta la altura del arranque de la cabeza, y restos de mechones de cabello a los lados, cayendo sobre los hombros. Los brazos están rotos: el izquierdo, desde el codo, aunque parece claro que se dirigía hacia adelante, y ya sin *himation* por encima; y el derecho, desde el hombro, dirigiéndose oblicuamente hacia abajo y adelante, desnudo desde donde concluyese la manga del *chitón*.

El trono, muy amplio, consta de una tabla paralelepípedica, sin brazos, de un respaldo y de las patas de atrás, realizadas sobre el bloque pétreo. El respaldo, con todos sus bordes destruidos, se nos muestra por detrás como un gran elemento cuadrangular dividido por un travesaño vertical en dos rectángulos. Cada uno de estos rectángulos está ocupado por dos rosetas geométricas superpuestas, todas de estructura similar, pero de aspecto distinto por la diferencia en tamaño y acabado de cada uno de sus elementos. Por encima de este conjunto de cuatro rosetas, se aprecia el arranque de un segundo cuerpo, esta vez tripartito: las dos partes laterales aparecen rehundidas, y la central en relieve, con dos surcos verticales en el centro. La tabla del asiento es plana, notándose sólo, bajo el lugar que ocuparía la mano derecha de la figura, el inicio de un soporte de sección rectangular, que serviría para reforzar dicha mano. Las patas del trono, muy estropeadas, debieron de ser prácticamente rectas.

Las patas de delante del trono quedan ocultas por sendos leones sentados, que miran al frente a ambos lados de la figura. Los dos leones han perdido las patas delanteras (salvo restos sobre el plinto) y tienen bastante estropeadas las traseras. En cuanto a las cabezas, el de la izquierda de la figura (la derecha para el espectador) la ha perdido por completo, y el otro conserva el aspecto general y la melena, pero ha perdido prácticamente la cara.

El plinto es un simple paralelepípedo de 5 cm. de alto, con la inscripción por delante.

El trabajo de la estatua alcanza un nivel artesanal digno, con las proporciones correctamente logradas y gran blandura en los pliegues del vestido. Limitadísimo, y disimulado, es el uso del trépano, hasta el punto de parecer que el autor rehuye el claroscuro incluso en zonas, como la melena de los leones, que se prestaban bien a

ello. El acabado de la estatua se ha logrado puliendo las partes principales (las telas de la figura, en particular) mientras que se dejaban rugosas o mates las zonas sin interés (por ejemplo, el bloque que aparece entre las patas del trono, y que sólo sirve para sostener el conjunto).

En cuanto al estado de conservación, ya hemos señalado sus mutilaciones y roturas variadas, a las que cabría añadir múltiples fracturas menores y erosiones sobre toda la superficie. Añadamos, finalmente, que la zona del cuello ha recibido de manos del falsificador algún que otro retoque (además de la creación de una zona de contacto alisada para colocar la cabeza).

Iconográficamente, nuestra escultura no puede ser otra cosa que una imagen de Cibeles. Traje, actitud y leones bastarían, si no nos lo confirmase la inscripción, para afirmarlo. Ahora bien, la iconografía de Cibeles, con ser bastante pobre, permite aproximaciones muy instructivas hoy por hoy. Si dejamos de lado las representaciones arcaicas, que se cortan en el siglo V a. C., e iconografías peculiares —y relativamente infrecuentes— como la de Cibeles en pie, o sentada sobre un león, o sobre un carro tirado por leones, y nos quedamos con la representación más normal, la de Cibeles sentada, como imagen de culto, con sus símbolos (león o leones, tímpano, cetro, pátera), el asunto es relativamente simple. Como es sabido, en el último tercio del siglo V a. C., Agorácrito (según otras fuentes menos atendibles, Fidias) creó la estatua cultual para Atenas, y de ella derivarían todas las imágenes de culto y, por consiguiente, todos los exvotos (imitaciones más o menos fieles de esas imágenes) hasta el final del paganismo. Excepciones locales aparte, tal es el principio general.

Obviamente, la creación de nuevos templos en diversas ciudades exigía la elaboración de nuevas estatuas de la diosa, y éstas, por lo menos hasta época helenística, denotan la creatividad de sus autores, aun dentro de unos cánones relativamente fijos. Si la moda de la época de Agorácrito situaba el ceñidor del *himation* sobre el vientre, desde el siglo IV a. C. se impondrá su colocación inmediatamente bajo los pechos; si el clasicismo tendía a prescindir de las diagonales, el helenismo, por el contrario, las acentuaba; y, según los gustos, advocaciones o tradiciones locales, se daba importancia a unos u otros símbolos, o forma diferente al tocado, eso sí, siempre en torno a la forma de *polos* o de *kálathos*. No vamos aquí a insistir sobre este aspecto: el reciente libro de F. Naumann, *Die Ikonographie der Kybele in der phrygischen und der griechischen Kunst*, Tübingen, 1983, puede servir de excelente guía, aunque es probable que la rápida publicación del *Corpus Cultus Cybelae Attidisque* (CCCA) por M. J. Vermaseren exija en los próximos años una amplia revisión¹.

Sin entrar en el confuso problema de cómo pudo ser el original de Agorácrito, puesto que se ha perdido y ya desde h. 400 a. C. las estatuas y relieves de la diosa en Atenas parecen derivar de varias esculturas distintas, aunque muy parecidas entre sí², lo que sí podemos afirmar es que nuestra obra se diferencia de los prototipos

¹ Véase también VERMASEREN, M. J.: *Cybele and Attis. The Myth and the Cult*, London, 1977.

² NAUMANN, F.: *op. cit.*, p. 161.

de fines del siglo V o principios del IV a. C.³ por una serie de notas características:

— Adelanta la pierna izquierda, y no la derecha, con todo lo que esto supone de modificación en los pliegues del *himation*. Es una característica importante, a nuestro parecer, y, dentro del conjunto de las estatuas de Cibeles conocidas, son muy escasas precisamente las que se colocan como la nuestra.

— El ceñidor se coloca, como hemos dicho, inmediatamente bajo los pechos.

— Lleva el *himation* en forma de velo sobre la cabeza.

— Según parece deducirse del pliegue del *himation* sobre el brazo izquierdo, es probable que el antebrazo se doblase hacia adelante y hacia arriba. Por tanto, es poco probable que sostuviese el tímpano colocando su mano debajo, en contacto con el trono.

Esto, además del tratamiento de pliegues, nos acerca

a varias piezas de las que incluye F. Naumann en su apartado «Marmorvotive mit dem pergamenischen Bild der Göttin» (pp. 251-253, y catálogo pp. 359-363), y en particular a las siguientes⁴:

— 567 (p. 361 y Taf. 43,1⁵). Estatua de mármol blanco procedente de Iznik (antigua Nicea), de 53 cm. de altura, y hoy en el Museo Arqueológico de Estambul (Inv. 787). Esta obra, que fue publicada por Mendel⁶, parece idéntica en los aspectos iconográficos a la nuestra, y, al ser más detallada, permite observar el perfil moldurado del escabel. Como también está más completa, nos muestra la que probablemente fue la colocación de la mano izquierda de nuestra estatua, asentada sobre un tímpano de canto, y la colocación del brazo derecho, adelantándose hacia abajo. También se aprecia, a la altura de los hombros, el remate del respaldo del trono, algo más elevado por el centro que en los ángulos de los ex-



Fig. 1.—Estado de la pieza antes de su restauración. Vista frontal.



Fig. 2.—Detalle de la unión entre la cabeza y el cuerpo una vez iniciada la limpieza y restauración de la figura.

³ Véanse múltiples exvotos basados en estos prototipos en VERMASEREN, M. J.: *CCCA, II, Graecia atque insulae*, Leiden, 1982.

⁴ Lógicamente, de las que hemos podido comprobar. Nada podemos decir de las no publicadas e incluidas como tal en dicho catálogo.

⁵ Por errata, en el libro de NAUMANN están trastocadas las fotografías 43,1 y 43,2. Seguimos la numeración del texto.

⁶ MENDEL, G.: *Musées Impériaux Ottomans. Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, t. II, Constantinople, 1914, p. 74, n.º 311.

tremos⁷, como si el cuerpo superior del respaldo tomase forma de frontón. En cuanto al tocado, cubierto por el *himation*, muestra la cabeza, en palabras de Mendel, «coiffée de bandeaux ondulés et ornée d'une stéphané en croissant et d'une couronne murale»: es el tipo de tocado que Naumann (*op. cit.*, p. 252) considera propio del tipo de representaciones que estudiamos: una alta diadema sobre el alto y arqueado *polos*, y por encima el manto, que medio cubre el *polos* por arriba y cae sobre los hombros circundando el cabello, la cara y el cuello⁸.

— 563 (p. 360 y Taf. 43,2). Pequeña estatua de mármol (27,5 cm. de altura), procedente de Eyuplar (al S.-E. de Afyonkarahisar, en la antigua Frigia), hoy en el Museo Arqueológico de Yalvaç (Inv. 323). Es una pieza de realización tosca, lo que hace que no adelante ninguna de las piernas, pero, por lo demás, su iconografía es muy semejante, o idéntica, a la de nuestra escultura, ostentando incluso inscripción en la parte delantera del plinto (Μητροῖ τιμημένη ἐρχήν). La colocación de la mano izquierda y el tocado aparecen como en la obra anterior. Conserva además entera la mano derecha, mostrando que ésta presentaba una pátera.

— 578 (p. 363). Pequeña estatua (24,1 cm. de altura) de mármol, de procedencia desconocida, hoy en el Museo del Ermitage de Leningrado (N.º A-861), y que fue publicada por Waldauer⁹. Tiene la misma iconografía, y estilísticamente es mucho más parecida a la nuestra que las dos piezas anteriores.

— Mucho más dudoso, por la mala conservación, calidad o reproducción, es el caso de las piezas 569 y 570 (p. 361), procedentes de Pérgamo y hoy en el Museo de Pérgamo en Berlín¹⁰.

Aparte de las esculturas citadas en el catálogo de Naumann, deberían añadirse, en nuestra opinión, las siguientes piezas al grupo iconográfico de nuestra estatua:

— Una escultura de Ostia (Antiquarium, Inv. 1.165, Sala II, 17)¹¹. De iconografía semejante a las anteriores, se distingue de ellas, pese a todo, por llevar los pies con sandalias y por el pequeño tamaño de los leones.

— Acaso, la figura presentada por Vermaseren en *CCAA, II, Graecia atque insulae* (Leiden, 1982), n.º 215 (p. 57 y Pl. XLVI), que se halla en el Museo de la Acró-

polis de Atenas. Parece semejante a la nuestra, salvo en el detalle del escabel, que no aparece sesgado; pero, por desgracia, sólo se conserva la mitad inferior de la figura.

— Finalmente, hay que señalar, aunque al nivel de variante, alguna de las estatuas que, junto a la ya citada de Estambul, presenta E. Schwertheim en su artículo «Denkmäler zur Meterverehrung in Bithynien und Mysien»¹². En particular, una estatuilla de Çarmiklar (N.º IA9, pp. 798-799, Taf. CLXXXVIII), hoy en el museo de Izmit (Inv. 913), que lleva en el plinto, como la nuestra, una inscripción. Se trata de una obra en mal estado, descabezada, que presenta las diferencias iconográficas (que se repiten en la zona) de colocar el codo sobre el tímpano y tener un solo león.

Como las variantes, mayores o menores, son la norma común en la iconografía antigua, y lógicamente también en la de Cibeles, es difícil hallar límites precisos a un tipo determinado¹³. Pero creemos que, para no desvirtuar el que nos ocupa, debemos pararnos aquí. Si no, podríamos llegar a añadir aquellas obras en que el tímpano bajo el brazo izquierdo queda sustituido por un león¹⁴, e incluso variantes progresivamente más alejadas de nuestra pieza hasta mantener sólo un parentesco lejano con ella.

A la vista, por tanto, de las obras citadas, la distribución geográfica parece clara: una de origen desconocido (la de Leningrado); otra, muy dudosa, de Atenas; otra, de un puerto tan cosmopolita como Ostia; y todas las demás, de la zona N.-O. de Anatolia, la de las regiones antiguas de Misia, Bitinia y Frigia. Nuestra conclusión, como es lógico, no puede ser más que una: mientras nuevos datos no vengán a contradecirnos, la nueva escultura del Museo Arqueológico Nacional ha de considerarse procedente de estas regiones anatólicas, y traída de allí ignoramos en qué fecha.

Problema más arduo de perfilar es el de la cronología de la obra. F. Naumann intenta identificar el prototipo en alguna importante escultura de la escuela de Pérgamo, posiblemente de la primera mitad o mediados del siglo II a. C., y en relación estilística con el friso de Télefo del Altar de Zeus¹⁵. Es posible, aunque siempre quede una duda metódica: en su catálogo mezcla en el

⁷ Según G. MENDEL, *loc. cit.*, por detrás el respaldo está dividido en paneles, pero nada más sabemos, ni se ha publicado foto alguna de esta obra (ni de ninguna de las que en este artículo mencionamos) por detrás.

⁸ Sobre este tocado, véase también EAA, s.v. «Cibeles» (por FELLETTI MAJJ, B. M.), en el tipo de Cibeles «con corona torreada».

⁹ WALDAUER, O.: *Die Antiken Skulpturen der Ermitage*, t. III, Berlín-Leipzig, 1936, p. 20, n.º 249 y Taf. XV.

¹⁰ WINTER, F.: *Altertümer von Pergamon*, VII, 2 (1908), 213, n.º 241 y 242.

¹¹ VERMASEREN, M. J.: *CCCA, III, Italia-Latium*, Leiden, 1977, n.º 410, p. 129 y pl. CCLVIII.

¹² En *Studien zur Religion und Kultur Kleinasiens*, Leiden, 1978, pp. 791 y ss.; Schwertheim, dicho sea de paso, coloca la foto de la estatua de Estambul al revés (N.º IB11, Taf. CXCI, 20), con lo que parece adelantar la pierna derecha. Otra confusión de este tipo, que nos parece digna de señalar, es la que se da con la estatua de Cibeles del Museo del Prado. RICARD, R.: *Marbres antiques du Musée du Prado*, Bordeaux, 1923, pl. XXX, n.º 39, la describe bien y ofrece una fotografía pequeña, pero bien colocada. BLANCO, A.: *Catálogo de la escultura. Museo del Prado*, I-II, Madrid, 1957, p. 113, 220-E, lám. LXXXIII, también la describe bien, pero, por errata, la foto aparece invertida, de forma que la estatua adelanta la pierna izquierda, en vez de la derecha. VERMASEREN, M. J.: *CCCA, VII. Musea et collectiones privatae*, Leiden, 1977, n.º 96, p. 29 y pl. LXIV, reproduce la misma foto de Blanco y, consecuentemente, hace una nueva descripción, incluso con el hipotético complemento de un tímpano, totalmente invertida.

¹³ Por ejemplo, podríamos añadir la pieza presentada por MEDINI, J.: «Le culte de Cybèle dans la Liburnie antique», en *Hommages à Maarten J. Vermaseren*, vol. II, Leiden, 1978, pp. 732 y ss., escultura hallada en Dalmacia que presenta una vestimenta mucho más rica que la nuestra, entre otras pequeñas diferencias.

¹⁴ Véase NAUMANN, F.: *op. cit.*, p. 256, o VERMASEREN, M. J.: *CCCA, II, Graecia atque insulae*, Leiden, 1982, n.º 356 (p. 105 y pl. CIV), o varias de las piezas presentadas por E. Schwertheim (*op. cit.*), entre las cuales la n.º IB5, Taf. CXC, 14 es, por lo demás, muy parecida a la nuestra.

¹⁵ NAUMANN, F.: *op. cit.*, pp. 252-253.

mismo tipo obras tan diferenciadas que parece difícil extraer una conclusión de conjunto. De cualquier forma, la cronología del prototipo de nuestra obra sí puede situarse en el Helenismo Pleno. Pero ¿y la copia ante la que nos hallamos? Mendel situó la obra de Estambul en el s. II d. C.; Waldauer consideraba helenística la pieza de Leningrado; otros autores, más cautamente, se abstienen de dar cronologías a las obras más artesanales, señalándolas como de «época imperial» sin más. En nuestro caso, el nivel correcto, artísticamente hablando, de

la obra acaso permitiría concretar, siempre con cautela y a título hipotético. En ese sentido, y teniendo en cuenta el escaso uso del trépano, la falta de claroscuro y el estilo blando, tenderíamos a situar la pieza más bien hacia el siglo I o primera mitad del II d. C. El contraste entre superficies brillantes y superficies mates nos parece aún demasiado incipiente como para implicar una fecha más tardía, fecha que, en todo caso, no creemos que llegase a principios del siglo III.



Fig. 3.—Estado final de la estatua tras la restauración una vez separada la cabeza añadida. Vista frontal.

2. ESTUDIO EPIGRAFICO

por PEDRO BADENAS

La presente pieza escultórica del M.A.N., representando una Cibeles sedente, flanqueada por una pareja de leones, nos testimonia, gracias a la inscripción griega de su plinto, una nueva documentación del culto frigio a Cibeles-«Angdistis». La pieza, a pesar de su relativa sencillez y tosquedad, tiene un notable valor documental ya que sus paralelos iconográficos más próximos carecen de dedicatoria, pero resulta evidente que, a la luz de la inscripción de esta Cibeles madriña, aquéllos responden al mismo patrón de Cibeles-«Angdistis». Por otra parte, las documentaciones epigráficas que se conservan con esta advocación o bien son aras, con representación de objetos del culto a Cibeles —ánforas, panderos, etc.— o bien, como en el caso del relieve del Museo de Pérgamo en Berlín, se alude tan sólo a la relación Atis-Angdistis¹.

El epígrafe en cuestión está distribuido en tres líneas, destacándose en la última la ofrenda de la pieza misma en calidad de voto a la diosa. La primera línea tiene 173 mm. de longitud, la segunda, 160 mm. y la tercera, 62 mm. Las letras tienen 10 mm. de promedio, tanto de anchura como de altura. La incisión es firme y relativamente profunda.

ΑΠΟΛΛΩΝΙΟC ΠΑΠΙ

ΟΥ ΜΗΤΡΙ ΠΑΝΓΑΙΧ

ΕΥΧΗΝ

Ἀπολλώνιος Παπίου Μητρί Ἀργείσῃ εὐχὴν

Las letras corresponden a la moda denominada «lunar», por el tipo de representación de sigma, épsilon y omega ε, ϵ, ω. Este tipo de grafía surge en época helenística², pero su verdadera consolidación tiene lugar a partir del s. II a. C. y la moda se mantiene con diferentes oscilaciones durante toda la época imperial romana³. A finales del s. II d. C. y sobre todo desde el s. III d. C. en adelante las letras lunares se vuelven rígidas Ε, Ε, Ϛ, ϛ, fenómeno que, para ser exactos, concierne únicamente a la sigma y a la omega, ya que la cuadratura de Ε venía a devolverla a su forma primitiva. Por analogía se cuadraron ϑ y ο. Este tipo de semilunares cua-

dradas es el que aparece en las aras dedicadas a Angdistis en la Alta Frigia y a la que nos referiremos más adelante. Típico también de época imperial es el trazo oblicuo, con una prolongación hacia arriba de algunas letras angulares, como Α, Δ, Λ, Μ y Ν, tal y como aparecen en la pieza del M.A.N. Por otra parte, la Π, a partir del s. I a. C. suele prolongar su trazo superior, como vemos aquí.

La estructura de la dedicatoria es la frecuente, con el nombre del oferente en nominativo, seguido de su patronímico en genitivo, a continuación la referencia a la divinidad en dativo, para concluir con la causa o modalidad de la ofrenda, en este caso la propia estatuilla, con un acusativo formular, como εὐχὴν «a modo» o «en calidad de voto». Paralelos idénticos los encontramos en algunas de las aras referidas, procedentes de Yazılıkaya (actualmente en el museo de Afyon, como p. e. Μενέκλα <ς> Δημοκράτου Ἀργείσῃ εὐχὴν (MAMA 6.390)⁴ o Ἐρμων Ἀνθεστίου Ἀξου Ἀργείσῃ εὐχὴν (MAMA 6.393)⁵, etc. Las variantes de dedicatorias análogas pueden sustituir εὐχὴν por la forma participial εὐχόμενος, en nom., concertando con el sujeto del nombre del oferente (cf. MAMA 6.394, 395)⁶ y puede asimismo aparecer el verbo específico para la ofrenda de la pieza que se consagra, normalmente el aor. ἀνέστησα o ἀνέστησε, en 1.ª o 3.ª pers. del sing. o en 1.ª del plu., según el sujeto (cf. MAMA 6.394, 396, 398)⁷.

La traducción de nuestra inscripción sería:

*Apolonio, hijo de Papias (o Papio)
a la Madre Angdisis como voto.*

La cronología, por los datos epigráficos y el hitacismo que presenta, puede corresponder a la segunda mitad del s. II d. C., anterior desde luego al material de Yazılıkaya.

Comentario

Ἀπολλώνιος Παπίου: no es posible la identificación del oferente. El nombre de Apolonio es muy abundante en el mundo antiguo desde el s. III a. C. y a lo largo de época imperial, hasta el III d. C., sobre todo en Oriente. Más significativo es el patronímico Παπίας, forma de gen. sing. que puede corresponder a un nom. Πάπιος o Πάπιος. Este nombre aparece con relativa frecuencia en Asia Menor. Así tenemos ejemplos de nombres completos, como Παπίας Παπίου «Papias hijo de

¹ Procedente del Pireo y actualmente en Berlín, Staatliche Museum, n.º inv. 1.612. Ed. en IG 22.4671 y recogida por M. J. Vermaseren CCCA 2. 308. Se trata de una estela del IV/III a. C. En la parte superior muestra a Angdistis (Cibeles) de pie ofreciendo una flor a Atis sentado. En la parte inferior la inscripción reza: Ἀργείσῃ καὶ Ἀττίδι Τιμοθέα ὑπὲρ τῶν παιδίων καὶ πρόσταγμα. Los anteriores editores leen equivocadamente παιδίων. Otro relieve con inscripción que documenta esta advocación es el del Kunsthistorisches Museum de Viena, n.º inv. 1.108; es de procedencia incierta, pero puede proceder de Efeso o Esmirna (III a. C.) aunque se halló en Grecia. El relieve muestra a Cibeles acompañada de un joven con chitón, la inscripción no menciona a Atis, v. CCCA 7. 175.

² El poeta helenístico Escríon de Samos (IV a. C.) es el primero en referirse en un poema a la sigma (C) como una luna creciente, v. Aeschro en Supplementum Hellenisticum 6.

³ Para los orígenes y modalidades de esta grafía v. M. GUARDUCCI: Epigrafia greca, 1. 377 y sobre todo A. WILHELM: Jahreshefte Öst. Inst. 4, 1901, 74 ss.; 7, 1904, 106 ss.

⁴ Todo este material ha sido reeditado e incrementado por C.H.E. HASPELS en The Highlands of Phrygia, Princeton, 1971, vol. I. Esta inscripción corresponde a HASPELS 1.

⁵ HASPELS 4.

⁶ HASPELS 5 y 6 respectivamente.

⁷ HASPELS 5, 7 y 13.



Fig. 4.—Detalle de la inscripción del plinto.

Papias» documentados en *MAMA* 4.275a (Dionisópolis), *ibid.* 5.244 (Nacolea) o usado como patronímico detrás de un nombre cualquiera, como p.e. -εοδωρος Παπίου *MAMA* 4.262 (Tymandos, en Galacia), Μάξιμος Παπίου *MAMA* 3.43 (en un epitafio cristiano de Seleucia del Calicadmo), etc. Personajes relevantes con el nombre de Papias, encontramos al escultor de Afrodísias (s. II d. C.) y a un obispo de Hierápolis de Cirrística (entre Antioquía y Comagene), escritor eclesiástico de los ss. I-II d. C. Estas formas de gen., los editores de los *MAMA* las clasifican en sus índices como correspondientes a un nom. Παπίας. Sin embargo no faltan ejemplos de la forma de gen. -α, o sea Παπία (MAMA 3.348), en un epígrafe cristiano de Korykos. El gen. en -ου, no obstante, es más lógico que pertenezca a un nom. Πάπιος, forma helenizada del patronímico latino *Papius*, documentado ya en una inscripción bastante antigua de Preneste (*CIL* 1².236). Se conocen varios personajes históricos con este nombre, entre los que destacan *Caius P.*, tribuno de la plebe, propulsor de la *lex Papia* (65 a. C.) (Dión Casio 37.9.5); *Papius Brutulus*, un jefe samnita (Apiano *Sam.* 4.1, Dión Casio *Fr.* 36.8; *G. P. Mutilus*, también samnita, destacado en las guerras sociales, derrotado por César (90 a. C.) y por Sila

(89 a. C.) (Diodoro 37.2.6), Dión Casio 56.10.3, Apiano *BC* 1.181); de época imperial es un descendiente de este último, cónsul en 9 d. C., introductor de la *lex Papia Poppaea* (Dión Casio 56.10.3).

Μητρίδι Ανγδιση : constituye la clave de la dedicatoria de la pieza en cuestión. Nos encontramos ante un ejemplo muy interesante que viene a añadirse a la serie de relieves, aras e inscripciones con esta advocación de la madre de los dioses. A la vista de todas las piezas publicadas, la Cibeles del M.A.N. es, por ahora, la única escultura de bulto redondo con la mención expresa de esta advocación de «Angdistis» o «Angdisis»⁸. Estudiaremos la problemática que plantea esta pieza en relación con la palabra «Angdisis» desde una triple perspectiva: ámbito geográfico del uso de esta advocación, en estrecha relación con su posible procedencia, aspectos mitológicos y cuestiones lingüísticas.

a) Localización geográfica

El mayor índice de inscripciones relativas a «Angdistis»/«Angdisis» se encuentra en la región de la Alta Frigia. La pieza del M.A.N., tanto por el tipo de mármol en que está labrada, como por la dedicatoria es proba-

⁸ Para la documentación iconográfica v. CCCA 2 y 7.

ble que pueda proceder de esa zona. No obstante sería necesario un análisis petrológico para confirmarlo definitivamente, lo que hoy por hoy aún no ha sido posible. Sin embargo, una serie de datos permiten aceptar esta idea como hipótesis de trabajo. En la región a que nos referimos⁹ se encuentra, cerca de la localidad de Afyon, el monte Δοκιμείον, con unas famosas canteras de mármol muy blanco y brillante con vetas de coloración azulada y rojiza. Dicho monte fue identificado por L. Robert con el Ἀνγδισσεῖον ὄρος¹⁰, considerado en la Antigüedad como un santuario natural de Cibeles-«Angdistis». Cerca de este punto, no lejos de la localidad de Kümbet, se halla Yazılıkaya, convencionalmente denominada por los arqueólogos la «Ciudad de Midas»¹¹, en la que también hubo un santuario de «Angdistis» que, al parecer, funcionó desde época frigia hasta el s. III d. C. El testimonio escultórico más antiguo de Cibeles-«Angdistis», pero sin inscripción, lo constituye el tercio inferior de una estatua femenina, de factura similar a la de Hera de Samos, hallada en la «Ciudad de Midas»¹², fechada por Haspels en la segunda mitad del s. VI a. C. Entre 1935 y 1937, se descubrieron aquí mismo diecisiete aras con inscripción dedicadas a «Angdistis»¹³, similares en contenido a la pieza del M.A.N. y, lo que es más significativo, con similar estructura fonética, como veremos más adelante. El santuario de Yazılıkaya parece que dependía de la ciudad de Metrópolis de Frigia, que tomaba su nombre precisamente de la Madre de los dioses, se trataba en realidad de una *ἱερόπολις*, como Dionisópolis. En época helenística, con Eumenes II de Pérgamo, el gran centro de culto a la Madre «Angdistis» estaba en la cercana ciudad de Pesinunte, un enclave frigio ya en territorio de Galatia. Estrabón¹⁴ afirma que poseía un santuario dedicado a la Madre de los dioses bajo la advocación de Ἀγδιστις (con esta variante) que era objeto de gran veneración. El santuario, según Estrabón, fue engrandecido por los Atálidas que construyeron un templo y un conjunto de pórticos en mármol «muy blanco». Pesinunte fue a la sazón un gran *emporion*, insiste el historiador. De este templo pasaría a Roma el culto a Cibeles.

b) Mitología

La *communis opinio* acepta que «Angdistis»/«Angdisis» es una advocación local de Cibeles, divinidad que

normalmente no es denominada por «Cibeles» sino por la «Madre» (Μήτηρ) o «Madre de los dioses» (Μήτηρ θεῶν)¹⁵. Esta idea se sustenta en los pasajes ya citados de Estrabón y en una glosa de Hesiquio (s.u. Ἀγδιστις) que seguramente estaría en relación con los pasajes estrabonianos. El material epigráfico confirma también esta tesis. Sin embargo, un bloque de mármol de Ikonion¹⁶ permite pensar en la existencia, en algún momento, de dos divinidades diferentes ya que se menciona por separado a Ἀγδιστιν καὶ τὴν μεγάλην μητέρα Βοηθηνήν. Lo más probable es que nos hallemos ante un caso de divinidad muy arcaica que, en una región y época determinadas, haya tenido autonomía y que por similitud de cultos y funciones se fundiera más tarde con una divinidad del tipo de la que representa Cibeles. Pero es más, existe una triple conexión Atis-Angdistis-Cibeles. La leyenda de Angdistis se nos ha transmitido a través de Pausanias (7.17.10-12) y de Arnobio (*Adu. Nationes* 5 y 12), autores que beben de una misma fuente: Alejandro Polihistor (Fr. 74 Jacoby)¹⁷. La esencia de esta leyenda oriental es que Zeus, enamorado de Cibeles, derramó su semen en la tierra, y se engendró así un ser hermafrodita, llamado Ἀγδιστις. Los dioses, asustados, lo castraron. El resto de la historia se interfiere con la de Atis, apareciendo también el elemento de la incorruptibilidad otorgada por Zeus. Angdistis, en su etapa de mujer, había estado enamorada de Atis y trasladado los restos de éste a Pesinunte, donde a los pies del monte depositaron sus restos, instituyéndose así el culto (Pausanias 1.4.5-6). Esta saga presenta evidentemente a Angdistis como una divinidad diferenciada de Cibeles y respondería a la fase más antigua del mito, mientras que en un período más reciente los elementos comunes de la mutilación de Atis y Angdistis, así como la fecundación de la montaña, refugio de Cibeles, por parte de Zeus favorecerían el sincretismo de Cibeles con Angdistis. Sólo en Pesinunte debió mantenerse con más nitidez la distinción de la leyenda y así lo reflejan los relatos de Pausanias y de Arnobio. La pronta difusión del culto facilitaría la identificación formal de Cibeles con Angdistis, en oposición a Atis, ya que aquellas dos divinidades se hallaban plenamente compenetradas ante la muerte prematura de Atis.

En mi opinión, no creo que el sincretismo Cibeles-«Angdistis» sea tan reciente como sugiere Gusmani (*l.c.*), quien aduce para ello la cronología de las aras de Yazılıkaya.

⁹ Estudiada magistralmente por HASPELS, *o.c.* y por L. ROBERT, especialmente en su libro *À travers l'Asie Mineure*, Ecole Française d'Athènes, 1980.

¹⁰ ROBERT: *o.c.*, pp. 236-240, las vetas eran interpretadas como la sangre de Atis, cf. Estacio *Silu.* 1.5.38 y 2.2.87-89.

¹¹ Cf. el colectivo *Phrygie*, vol. II «La Cité de Midas. Topographie. Le site et les fouilles» por A. Gabriel; el vol. III, a cargo de HASPELS comprende el estudio de la cerámica y objetos diversos (1952 y 1951, respectivamente).

¹² Publicada por W. H. BUCKLER y W. M. CALDER en los *MAMA* 6. 401 y estudiada luego por HASPELS en *Phrygie* III, 111-115, pl. 47.

¹³ Diez de ellas editadas primero por BUCKLER y CALDER en *MAMA* 6. 390-399 y más recientemente por HASPELS en *The Highlands of Phrygia*, I, pp. 295-302, n.º 1-17. T. B. DREW-BEAR en «Local Cults in Graeco-Roman Phrygia». *GRBS* 17, 1976, 259, publica un ara no recogida antes, con el epigrafe Ἀνγδισι εὐχήν.

¹⁴ 10.3.12 habla de las denominaciones de esta diosa en relación con distintas montañas: ἀπὸ δὲ τῶν τῶπων Ἰδαίαν καὶ Δινδυμένην καὶ <Σι>πυλὴν καὶ Πισσινουντίδα καὶ Κυβέλην, cuando se refiere a Pesinunte lo hace en 12.5.3.

¹⁵ Cf. ROSCHER: *Lexikon der griech. und röm. Mythol.* I, col. 100-1 y 715-6 y NILSSON: *Geschichte der griech. Relig.* 2, 616, n.º 7.

¹⁶ *CIG* 3993 (= *MAMA* 8. 297), estudiada por K. KEIL: *Philologus* 7, 1852, 198-203.

¹⁷ Como demostró A. KALKMANN: *Pausanias der Perieget*, Berlin, 1886, pp. 247 y ss., cf. A. B. COOK: *Zeus*, Cambridge, 1925, vol. II, app. B, pp. 969-970 y 1.228-9 y R. GUSMANI: *Parola del Pasato*, 14, 1959, 206-209.

kaya (II/III d. C.) y los testimonios de Pausanias y de Arnobio. Me inclino a pensar que el fenómeno es bastante anterior: recuérdese, p. e., el importante relieve del Museo de Pérgamo en Berlín, ya mencionado¹⁸, pieza del s. IV/III a. C., coetánea del fragmento de Menandro, conservado en un papiro de la Società Italiana (sin número), convencionalmente considerado parte integrante de la *Theoporumene*¹⁹, donde se relata una escena del culto a Cibeles-«Angdisitis», con fórmulas de salutación como: $\chi\lambda\alpha\iota\rho$ 'Αγγδιστι γ 'Αγγδιστι Φρυγία Κρησία [...δ]εῦρο κυρία Tampoco hay que desdeñar una glosa de Hesiquio, distinta de la antes mencionada, y que es considerada corrupta por Latte²⁰ y que paleográficamente puede recubrir un 'Αγδισις, lo que reflejaría, a

diferencia de la otra glosa, la tradición de Angdistis como un dios independiente.

c) Aspectos lingüísticos

El nombre de «Angdistis» presenta en la transmisión literaria y epigráfica diversas variantes morfológicas y fonéticas. Junto a la media docena de ocurrencias en literatura ('Αγγδιστις), dos veces en Menandro, 'Αγδιστις, dos en Pausanias, una en Estrabón y otra en Hesiquio), hemos podido reunir hasta treinta y tres documentaciones epigráficas, incluido el caso del M.A.N., frente a los diez ejemplos que maneja Gusmani en su trabajo²¹, procedentes sólo del yacimiento de la «Ciudad de Midas». La relación es ésta:

CUADRO I

$\chi\lambda\alpha\iota\rho$ 'Αγγδιστι	Men. Th. fr. dub. 20
'Αγγδιστι	Men. Th. fr. dub. 24
'Αγγδιστει	Schwertheim 2.829 n.º 4 a) (Propóntide?)
'Αγγδιστιν	MAMA 8. 297 (Ikionion)
'Αγγδιστει	CCCA 2.308 (IV/III a. C. Pireo?)
'Αγδιστιν	Paus. 1.4.5; 7.17.10; Str. 10.3.12
'Αγδιστις	Hesiquio s. u.
'Α]γδιστιος	CCCA 2. 647 (II a. C. Paros)
'Α]γδιστε[ι	CCCA 7. 175 (III a. C. Efeso/Esmirna ?)
'Αγδιστεως	CCCA 2. 245 (I a. C. Ramnunte)
'Αγγιστει	CIG 6837 (loc. incert.)
'Αγγιστη	Schwertheim 2. 798 n.º 8 (II d. C. Bitinia)
'Αγγιστει	Schwertheim 2. 799 n.º 9 (Bitinia)
Αγγδισση	Haspels 8 (= MAMA 6. 397) (Yazılıkaya)
'Αγγδισσεω[s	MAMA 8. 396 (Viranköy [Pisidofrigia])
Αγγδισσης	Haspels 5 (= MAMA 6. 394) (Yazılıkaya)
Ανδισσι	Haspels 2 (= MAMA 6. 891) (Yazılıkaya)
Ανδισση	Haspels 13 (= MAMA 6. 398) (Yazılıkaya)
'Αγδισσιδι	IG (2) 524 (I a. C. Lesbos) (= CCCA 2. 556)
'Αγγισσει	IOSPE 2. 31 (Panticapea)
Αγγδισι	Haspels 1 (= MAMA 6. 390); Haspels 3 (= MAMA 6. 392); Haspels 9; 10; 11; 12; GRBS 17. 259 (Yazılıkaya) y SEG 6. 392 (Sizma-Ikionion)
Αγγδισει	Haspels 16 (Yazılıkaya)
'Αγγδεισει	Robert: <i>À travers l'Asie Mineure</i> p. 239 (Pisidia)
Αγγδιση	Haspels 4 (= MAMA 6. 393)
Αγγδιση	Museo Arqueológico de Madrid (Frigia)
Ανδ[ισει	Haspels 15 (Yazılıkaya)
Ανδ[ι...?	Haspels 17 (Yazılıkaya)
Ανδξι	Haspels 6 (= MAMA 6. 395) (Yazılıkaya)
Ανδixεος	Haspels 14 (= MAMA 6. 399) (Yazılıkaya)

¹⁸ IG 22 4671 = CCCA 2. 308.

¹⁹ Ed. de Sandbach *Fr. dub.* 20 y 24. Otro testimonio del III a. C. es el relieve ya mencionado de Viena, CCCA, 7. 175.

²⁰ s.u. † 'Αδαγνους.

²¹ o.c., pp. 203 y ss.

Morfológicamente todas las formas atestiguadas epigráficamente, salvo tres, son dativos en singular de un tema en -i, las formas en -η que dan los editores nunca presentan en el original la iota (adscrita o suscrita), por lo que pueden ser meros dativos en -i representados gráficamente por -η a causa del itacismo (η = ι) ya muy frecuente en época tardía. La pieza del M.A.N. tiene este tipo de grafía. Como forma claramente perteneciente a un tema en -η tenemos el gen. *Ἀγδιστίς* (Haspels 5). Otros genitivos son en -ιος (CCCA 2.647), en -εος (Haspels 14) y otro dudoso en -εως (MAMA 8.396). La utilización del gen. puede obedecer a una confusión con el dat., debida más al sentido que a la forma, la cual no es infrecuente en el griego de Frigia²².

A partir de los testimonios expuestos más arriba y de las grafías en autores literarios podemos reconstruir las siguientes variantes de nom. y sus respectivas ocurrencias agrupadas según el tratamiento del grupo con elemento silbante:

CUADRO II

- ΣΤ -	- ΣΣ -	- Σ -	- Ξ -
Αγδιστίς (4)	Ανγδισση (1)	Ανγδιστίς (13)	_____
Ανγδιστίς (1)	Ανγδισσις (2)	_____	_____
Αγδιστίς (7)	Αγδισσις (1)	_____	_____
Αγγιστίς (1)	Αγγισσις (1)	_____	_____
Ανγιστίς (2)	Ανδισσις (2)	Ανδιστίς (2)	Ανδξίς (1) Ανδιξίς (1)

Fonéticamente las oscilaciones afectan al consonantismo, en concreto a los grupos -νγδ-, -γγδ-, -νγ-, -γγ-, -νδ-, -γδ- y a los grupos -σσ-, -στ-, -ξ-. Por lo que se refiere al primero, la secuencia más frecuente es -νγδ- (20), con su correspondiente grafía fonética -γγδ que en esencia son la misma forma. Los casos de -γγ y νγ- (en total 4) probablemente sean meros errores gráficos. De las cuatro documentaciones de -νδ- sólo dos son seguras. Por último, la grafía de los autores literarios es -γδ-, corroborada por la versión latina *Agdestis* (v.l. *Acdestis*) de Arnobio (l.c.); sólo Menandro, el más antiguo de los testimonios literarios, mantiene -γγδ-. El elemento común que parece estar en la base de este nombre en la antigua lengua anatolia, de donde el griego lo haya tomado en préstamo, es el grupo -nd-. En el griego de Anatolia (Frigia, Pisidia, Cilicia, etc.) es relativamente frecuente el tratamiento con el grupo γδ para representar la δ con valor oclusivo y tam-

bién para representar la τ, como p. e. Γδικαι por Δικηι, en una inscripción frigia²³, o la forma γδάβος por τάφος en Pisidia (Friedrich *Kleinasiat. Sprachdenkmäler* inscr. B 50), lo cual demuestra que la dental sorda presenta en frigio un alófono sonORIZADO y por otro que la β tenía una realización fricativa, no oclusiva, como ocurre en griego tardío y moderno. Las diferentes representaciones del grupo con dental son intentos de representación de *-^hd-. Piénsese p. e., en la grafía del griego moderno ντ, que fonéticamente introduce un infijo nasalizado para expresar la dental oclusiva sonora y distinguirla de su realización fricativa sonora, escrita simplemente con δ. Es probable que este infijo nasal en el nombre de «Angdistis»/«Angdisis»/«Andisis» reflejara un rasgo de sustrato de lenguas como el licio, frigio o luvita.

La otra oscilación fonética de este nombre es la diferencia de grafías para la representación de un sonido que sería básicamente silbante. Del cuadro II se desprende la existencia de 15 casos con grupo -στ-, 7 para -σσ-, 15 para -σ- y 2 con -ξ-. Nuevamente estamos ante un hecho de sustrato y de normas distintas para representar un sonido extraño a la lengua en que se escribe. Básicamente todas estas variantes obedecen a un sonido *-š-, *-t-, especialmente si sigue -i. Paralelos interesantes pueden ser el caso del luvita -s- que se corresponde con la -t- del hetita, p. e. luv. *hassa* («hueso»), het. *hastai* que se remontan a **hastya*, o el caso de la palabra «añor», luv. *u(s)sa*, het. *wer-* (cf. gr. *Fétos*)²⁴. E. Laroche²⁵ constata asimismo que el grupo anatolio *-st- se reduce en licio y luvita a -s-. La grafía más lógica es pues con una sola -σ-, como la que muestra la inscripción del M.A.N., por otra parte la de mayor índice de frecuencia. Las grafías con geminada -σσ- y con -ξ- son igualmente intentos de aproximación a la -s- originaria. Todo lo cual nos retrotraerá a un posible modelo *Andiši*. El dígrafo -στ-, variante que se da en todas las documentaciones literarias, así como en los epígrafes de las islas, de Grecia continental, del litoral jonio y en la Propóntide, plantea serios problemas. Por una parte, parece que mantiene el consonantismo más antiguo, el más próximo al hetita, como hemos señalado antes²⁶, lo que indicaría un fenómeno de sustrato arcaico. Por otra parte, puede tratarse de un intento de dar un carácter más genuinamente griego a un término indígena.

Por último, respecto al trasfondo etimológico del nombre de *Andišis* o *Andistis*, Gusmani (l.c.) sugiere el paralelo del het. antuhsas «hombre», que fonéticamente no presentaría dificultades en el paso -nt- -> -nd- ni tampoco en la oscilación -i-/-u- al producirse el paso de esta palabra al frigio. Semánticamente el paralelo es también verosímil, pues al igual que en indio el nombre de *Mānu* (el mítico progenitor humano) es de

²² GUSMANI: o.c., 203, cf. MAMA 1. 383, 7. 537. Inversamente encontramos también dat. con valor de gen. en MAMA 4. 285.

²³ Cf. CALDER: JHS 31, 1911, 193.

²⁴ N. VAN BROCK: *Glotta*, 46, 1968, 119.

²⁵ BSL 53, 1957-8, 197.

²⁶ Cf. C. BRIXHE en el colectivo *Die indogermanischen Restsprachen*, Pisa, 1981, p. 128, donde se vislumbran posibles efectos de sustrato como resultado del asentamiento de poblaciones frigias en zonas hetitas al N. y luvitas al S., ya desde fines del segundo milenio. Ya, en pruebas, ha aparecido un nuevo testimonio (Ανγδισση), publicado por P. FREI, *Festschrift für E. Risch*, Berlin, 1986, pp. 708-717.

la misma raíz que *mánusa* «hombre, humanidad» (cf. al. *Mensch, Mann*, ingl. *man*) y al no existir en la lengua término específico para el «andrógino», la casilla vacía tiende a ocuparse con una extensión del nombre que ya existe. En el caso de «Angdistis»/«Angdisis», encontramos que la asimilación se ha producido con Cibeles por la afinidad del aspecto femenino de la personalidad del híbrido y no con Atis, que ha guardado los aspectos masculinos. En cualquier caso lo que se escapa, caso de admitir el tentador parentesco con el étimo hetita, sería la hipotética relación entre el antiguo grupo *-st-* con la *-s-*. Queda, pues, por dilucidar si *Andisis* fue realmente una

innovación frigia o si hubo una pervivencia del antiguo sustrato hetita, lo cual tampoco sería incompatible con un tipo de leyenda similar, anterior a la llegada de los frigios.

Cabe decir, como colofón, que la pieza del M.A.N. viene a incrementar la documentación arqueológica, iconográfica y lingüística sobre un punto todavía oscuro de antiquísimos cultos minorasiáticos, asimilados y extendidos por el mundo grecorromano. A la vez, dicha pieza ha servido para reactualizar el examen de materiales análogos.



Fig. 5.—Estado final de la estatua. Vista lateral.



Fig. 6.—Estado final de la estatua. Vista posterior.

3. RESTAURACION

por FRANCISCO GAGO

La pieza entró en el Departamento de Restauración del Museo Arqueológico Nacional por orden del Jefe de la sección, D. Luis Caballero Zoreda, como consecuencia del estudio que se estaba realizando sobre la autenticidad del conjunto, ya que se presumía que la cabeza no correspondía al resto entronizado (fig. 1).

El conjunto aparentaba un estado de conservación fragmentada por la cabeza, circunstancia que se apreció observando detenidamente y apreciando unas medidas excesivas en el cuello (fig. 2).

Toda la pieza en general presentaba una suciedad en cierto modo provocada para igualar con la zona del cuello y cabeza y así aparentar una pieza auténtica. Asimismo aparecieron restos de carbonatos ocasionados en el lugar donde fue encontrada, con más incidencia del cuello para abajo pues los carbonatos de la cabeza eran de otra tonalidad y en menor cantidad.

De acuerdo con las conclusiones de D. Luis Caballero y D. Miguel Angel Elvira, referente a que la cabeza con respecto al resto de la escultura no parecía corres-

ponder por las medidas y estilo, se procedió a efectuar unas catas en el cuello de la escultura, apreciándose zonas blandas de yeso coloreado y manchado expofeso, que cubrían pequeñas zonas e igualaban los diferentes niveles retallados y retocados con color para aparentar todo un mismo conjunto (fig. 2).

Este proceso de trabajo se continuó hasta dejar descarnada la junta de cabeza y cuerpo entronizado, apreciando que ambas partes seguían unidas por un pegamento que en principio se pensó era de algún tipo de cola animal, apreciándose que la intención de falsificación podía ser de más de cuarenta años; posteriormente se descubrió que la unión había sido efectuada con una resina de tipo Araldit, lo que indicaba que el intento de unificar ambas partes es relativamente moderno. Para separarlas se procedió a un calentamiento por aire caliente de 30° en 30°, hasta llegar a una temperatura de 200° que reblandeciera el pegamento y no forzar para no deteriorar la pieza.

Siempre por métodos mecánicos se fue eliminando todo el resto de pegamento e intentando girar la cabeza de un lado a otro comprobando que, aparte del pegamento, tenía algún tocho de metal que unía ambas partes. Por fin y llegando a los 250° con el aparato de aire ca-

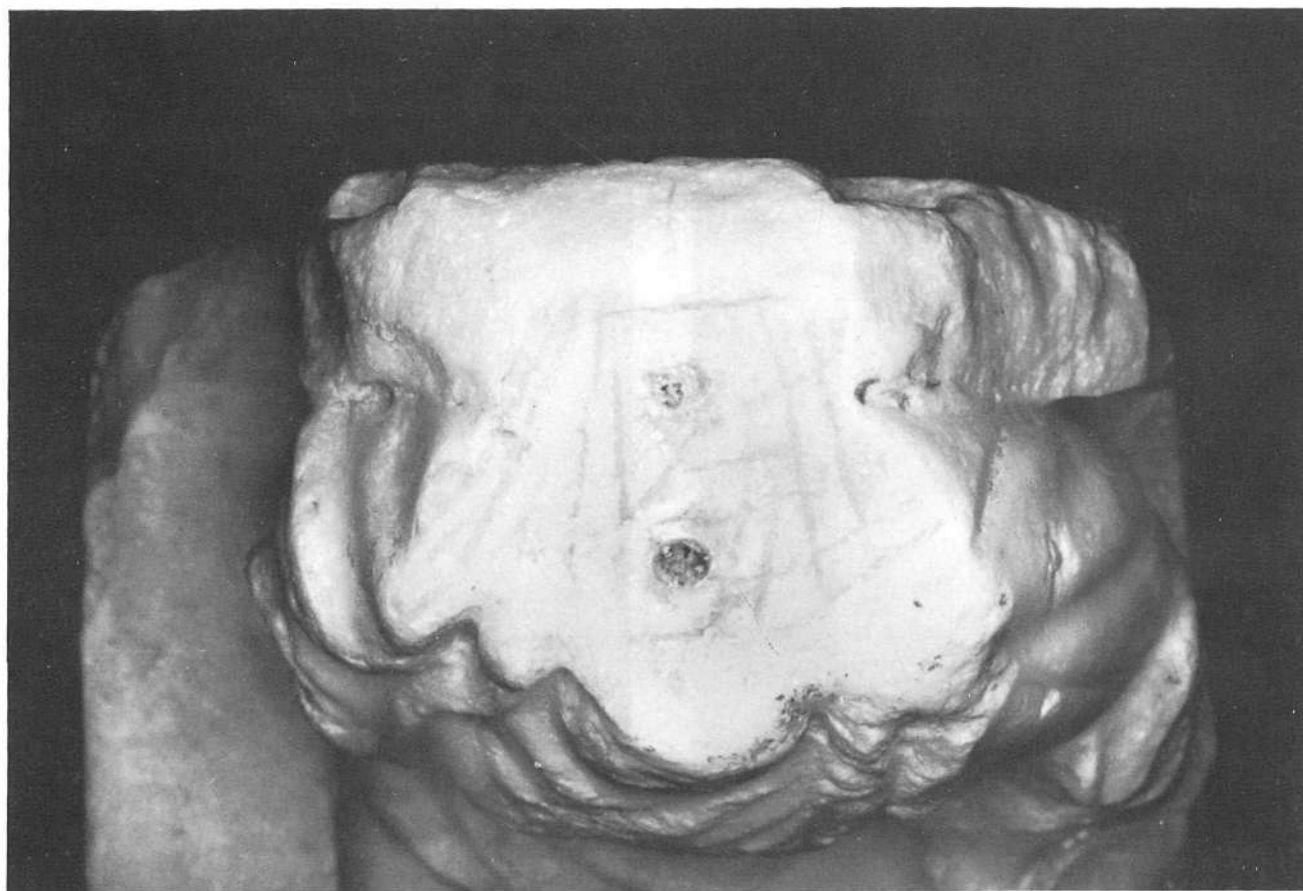


Fig. 7.—Detalle de la parte superior. Se pueden apreciar los orificios que se efectuaron para unir la cabeza con el resto del cuerpo entronizado.

liente se consiguió separar la cabeza del cuerpo. Ambas partes estaban unidas por dos vástagos que no eran más que unas simples puntas de carpintero para madera.

Una vez separadas las dos piezas, se apreciaron dos orificios en cabeza y cuerpo. Asimismo en los planos por donde habían estado unidas se encontraron una serie de huellas de limado hechas con algún instrumento o herramienta que permitió en su momento unir ambas partes lo más horizontalmente posible para posteriormente igualar los distintos desniveles con yeso y cola y seguidamente patinarlo artificialmente tratando así de presentar todo un conjunto auténtico (fig. 7).

Concluido el proceso de desmontar la cabeza del cuerpo, se procedió a un lavado con agua tibia y jabón neutro aplicando un cepillo de cerda fina, hasta conseguir eliminar los restos de barro adheridos a la superficie de mármol, quedando las inscripciones de carbonatos

que seguidamente fueron eliminadas con ácido clorhídrico al 10 % en zonas localizadas.

Como sistema final se procedió a eliminar las sales de ambas piezas, cabeza y cuerpo, introduciéndolas en agua desmineralizada que las disolvía. La proporción de sales era muy baja ya que el tratamiento duró tan sólo una semana. A continuación se procedió a su secado en estufa para seguidamente proceder a una protección con una consolidación por inmersión en Paraloid B-72 al 10 % con tricloroetileno (figs. 3, 5 y 6).

Finalmente la pieza ha sido expuesta con la cabeza superpuesta para no romper el conjunto.

Con relación al mármol del que están compuestas estas piezas, mi criterio es que es del mismo tipo y aunque, a mi parecer, no creo que sea mármol nacional, tiene cierta semejanza al de Macael (Almería) pero con más cristales y más compacto.

LOS MOSAICOS DE LA VILLA ROMANA DE HELLIN

Por M.^a DEL CARMEN SOGORB ALVAREZ

INTRODUCCION

El objetivo del presente trabajo es ofrecer un estudio pormenorizado de dos de los ejemplares más interesantes de la musivaria hispánica: el mosaico de Los Meses y las Estaciones (sito en el Museo Arqueológico Nacional) y el mosaico de la Orla de animales, actualmente expuesto en el Museo Provincial de Albacete, pertenecientes ambos a una villa romana encontrada en Hellín (Albacete).

El trabajo consta, para cada uno de los ejemplares, de un encuadre geográfico, análisis de los aspectos técnicos y un estudio temático e iconográfico. Finalmente se añaden unas observaciones estilísticas.

Otro de los objetivos fue el poder demostrar las influencias africanas en los mosaicos de Hellín, así como su adscripción a un determinado taller. Para ello ha sido fundamental la determinación de los paralelismos iconográficos de ambos mosaicos, los cuales nos han permitido afirmar que un tanto por ciento muy elevado de los motivos (figurativos y geométricos) provienen de talleres norteafricanos.

Todo ello forma parte de nuestra Memoria de Licenciatura, dirigida por el Dr. Blanco Freijeiro, Catedrático de Arte y Arqueología de la Universidad Complutense de Madrid, al cual agradecemos desde aquí toda la ayuda prestada. Del mismo modo queremos manifestar nuestro agradecimiento al Dr. Caballero, conservador de la sección de arte romano del Museo Arqueológico Nacional, por su amable colaboración.

EL MOSAICO DE LOS MESES Y LAS ESTACIONES (fig. 1)

Enclave arqueológico

La referencia más antigua a Hellín nos la proporciona Ptolomeo de Ptolemaida en su *Γεωγραφικὴ ὑφήγησις*¹, lo que nos lleva a suponer que Ilunum tuvo importancia por sí misma y no como dependiente de Assó (Iso). La abundancia de restos arqueológicos, y especialmente los interesantes mosaicos hallados en el lugar son buena muestra de ello.

El mosaico de los Meses y las Estaciones, fue hallado a principios de 1937 a unos 0,5 m. de profundidad al realizarse unas obras en la fábrica de ladrillos de D. V. Garraulet Roca, situada en una zona al N.E. de Hellín, denominada popularmente «La Fuente». Pocos años antes, en 1925, había aparecido otro mosaico, conocido como «el de la orla de animales», igualmente interesante, pero en peor estado de conservación.

Durante los trabajos de arranque de ambos mosaicos se recogieron pequeñas placas rectangulares de un zócalo rosado o blanco, otros de pizarra o barro, y varios objetos, entre ellos fragmentos de terra sigillata, lo que indica la presencia de una villa romana ya destruida.

Podemos inscribir esta villa entre las numerosas de tipo rústico-residencial aparecidas en la comarca de Hellín-Tobarra. La funcionalidad rústica de las villas se ve favorecida por la fertilidad del terreno y su buena comunicación con el interior de la península y con otras zonas del Imperio a través del puerto de Cartagena.

¹ Ptolomeo de Ptolemaida: *Γεωγραφικὴ ὑφήγησις*, II, 6.

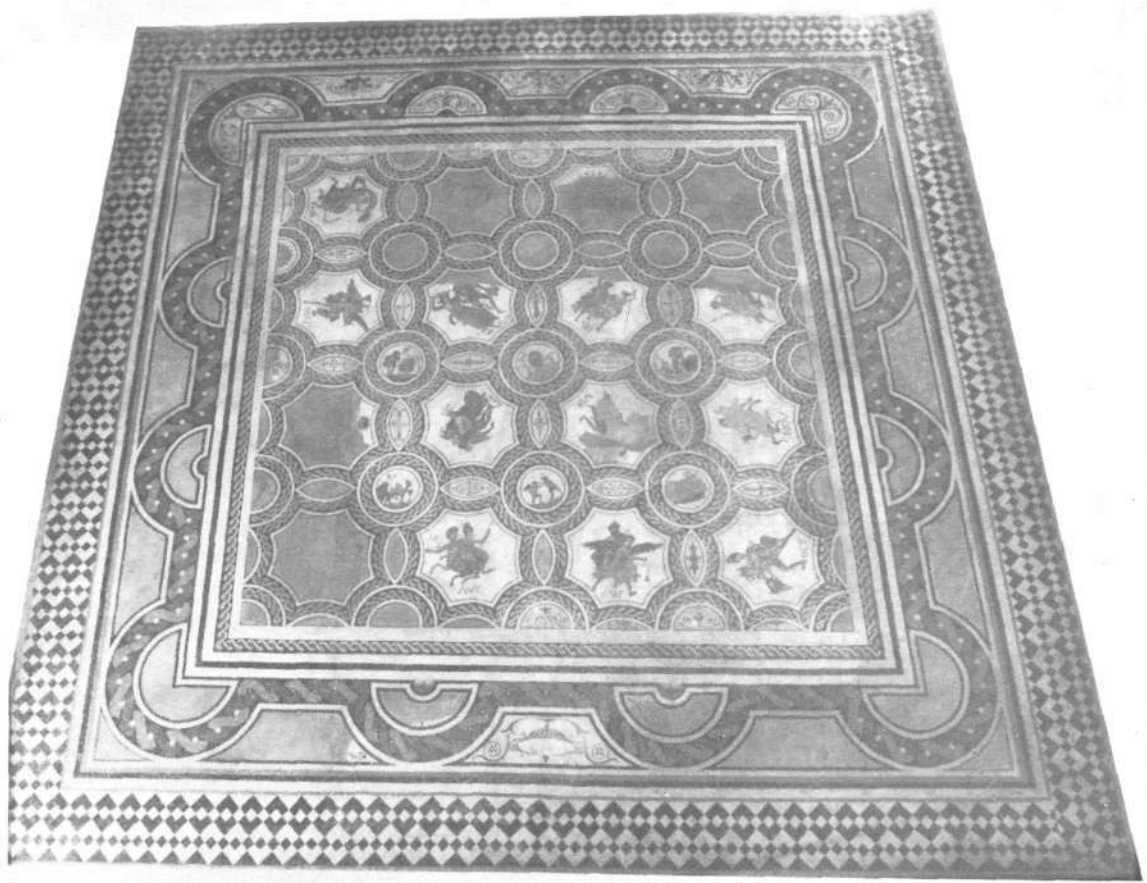


Fig. 1.—Mosaico de los Meses y las Estaciones. Hellín (Albacete). Siglo III d. C., Museo Arqueológico Nacional.

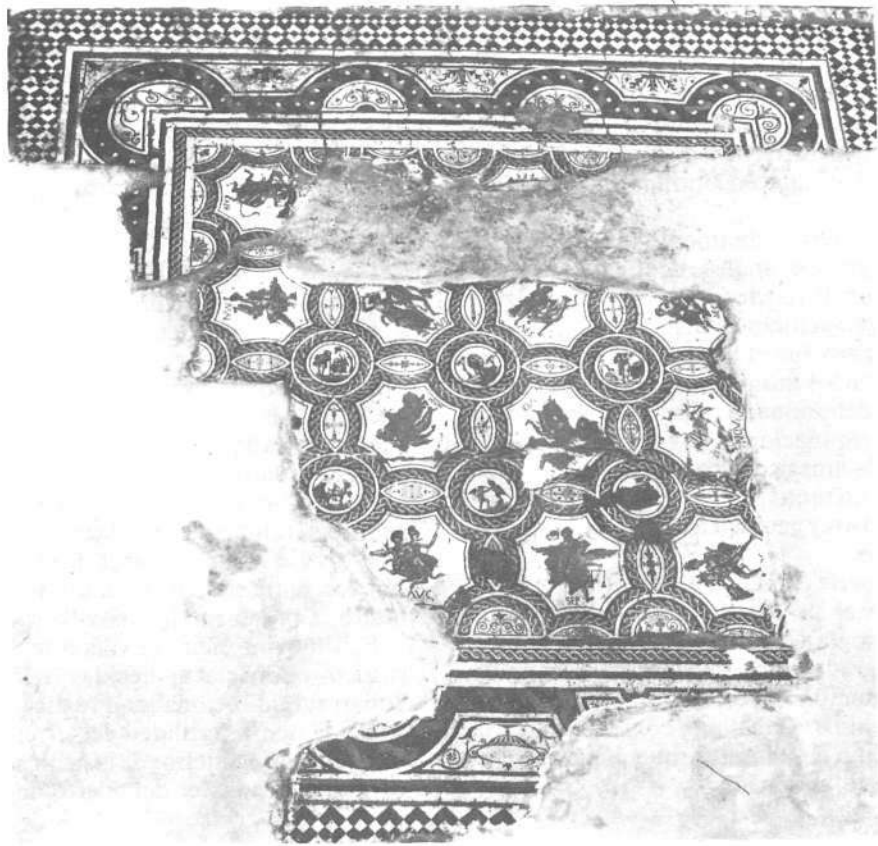


Fig. 2.—Mosaico de los Meses y las Estaciones antes de la restauración.

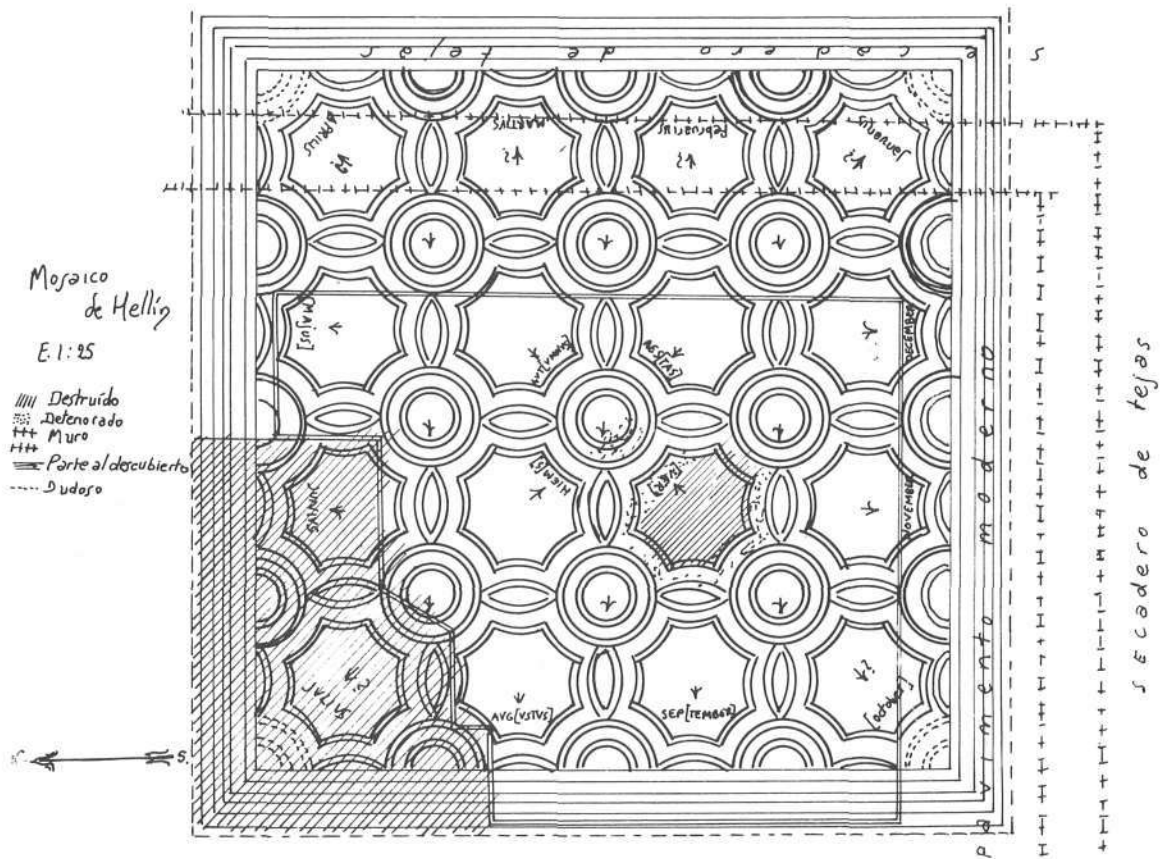


Fig. 3.—Diseño del esquema compositivo del Mosaico de los Meses y las Estaciones (S. Fernández de Avilés). Escala 1:50. Rayado oblicuo = Destruído; Punteado = Deteriorado; Líneas de cruces = Muro; Delimitado entre dos líneas la zona descubierta en 1937.

Datos del hallazgo

El Mosaico de los Meses y las Estaciones fue donado al Museo Arqueológico Nacional en 1941, pero su ingreso en el Museo no se produjo hasta 1943. Fue restaurado en 1947 en el propio M.A.N., reconstruyéndose su trazado y dimensiones a partir de lo conservado: dos cenefas laterales y el centro de la composición. Se reconstruyeron las grecas de cable y las orlas exteriores, dejando en blanco los motivos ornamentales, ya que no existen dos iguales. Igualmente se dejaron sin restaurar las figuras, dado que no conocemos paralelismos iconográficos seguros que nos sirvieran de guía. Desconocemos si hubo restauraciones antiguas. El único dato a aportar es la diferente grafía de la letra A (A/Λ). La discrepancia de formas podría ser debida a dos causas: o bien negligencia del artista, o bien que haya habido una reconstrucción posterior, y como consecuencia se rehicieran las inscripciones con las grafías de moda en ese momento (fig. 2).

— Medidas: En su estado original debió ser un pavimento de 13 × 13 m., de los que se conservan aproximadamente 2/3 partes. Sus medidas actuales, tras la restauración son de 6,90 E-O × 6,82 N-S. Los elementos

del mosaico son regulares: los octógonos miden 78 cm. y los medallones 34,5 cm. de diámetro.

— Colores: Los colores predominantes son el castaño rojizo, la gama del ocre y los tonos rosados para las carnes de los personajes. El blanco y el negro son utilizados para el ajedrezado externo y los fondos de los motivos. Es destacable la maestría del mosaísta para la distribución de los colores. Su combinación sirve para marcar claroscuros y sombras en los ropajes, e incluso permiten destacar el escorzo de los cuerpos de los personajes, dando una cierta perspectiva al cuadro.

Podemos, pues, afirmar que los colores-base son los comúnmente usados en pavimentos de Pompeya, y sobre todo, en el Norte de Africa, donde surgió el gusto por la policromía para las figuras y motivos ornamentales.

— Teselas: Son, en general, regulares, aunque se adaptan al trazado de los dibujos. En las orlas exteriores son de mayor tamaño, oscilando entre 8 y 12 mm. En la alfombra interior el tamaño de las teselas oscila entre 3 y 6 mm., correspondiendo las más pequeñas a las figuras, realizadas en sus detalles con una técnica cercana al vermiculatum. En los fondos blancos de los octógonos la medida es de 1/2 cm., el mismo tamaño de los motivos ornamentales de los óvalos.

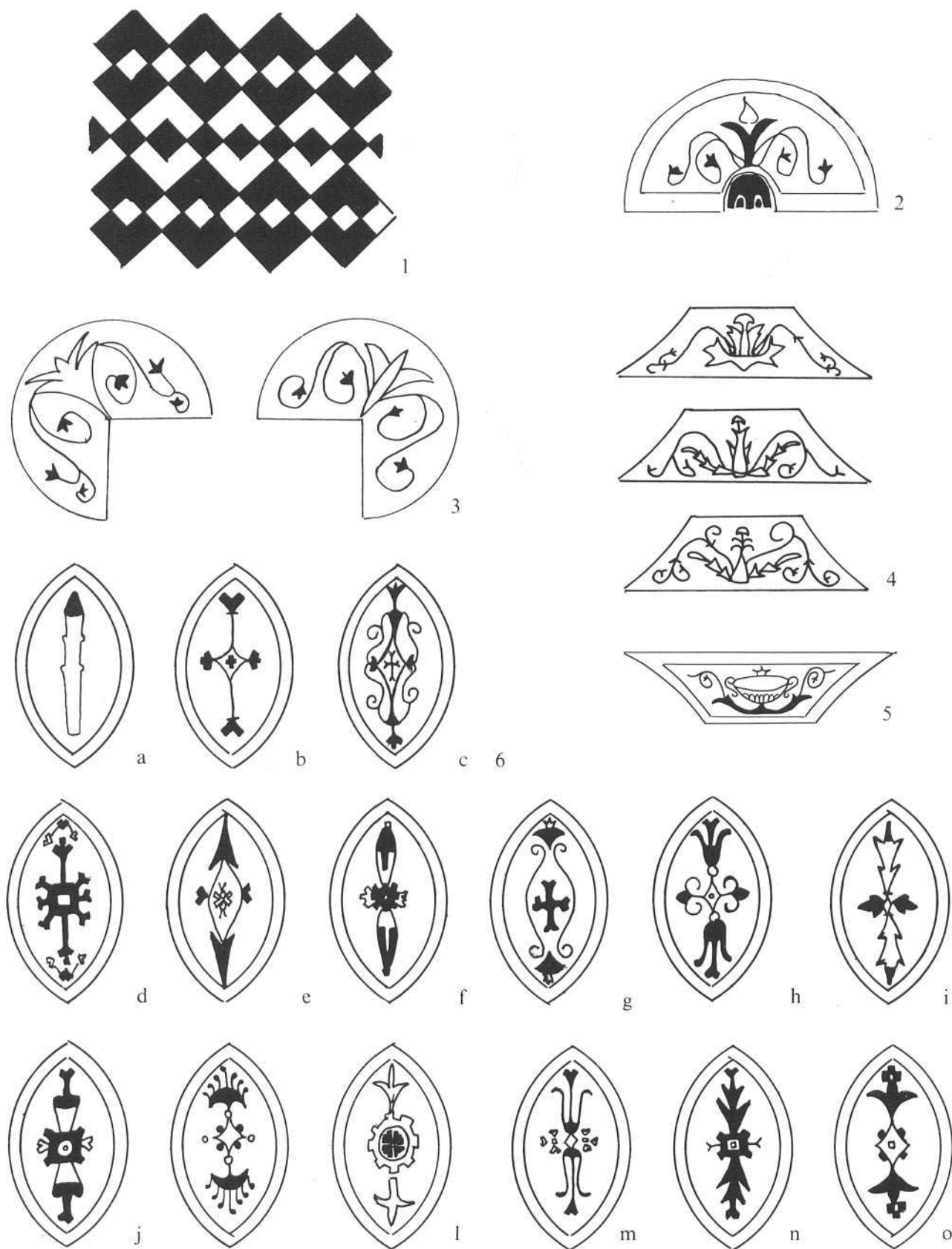


Fig. 4.—Diseños esquematizados de los elementos ornamentales. 4.1: Detalle de la cenefa exterior; 4.2: Semicírculos exteriores; 4.3: Lóbulos de 3/4 de círculo; 4.4: Trapecios de la banda Este; 4.5: Trapecio de la banda Oeste; 4.6: Ovalos.

Fernández de Avilés² afirma que se trata de mármol de Novelda, aparte de algunas teselas de vidrio para el color verde. El dato de que se trata de mármol de Novelda es difícilmente comprobable, aunque se sabe que las canteras de mármol de esta localidad se explotaban ya durante época romana. El mármol de Novelda es de diferentes calidades y coloridos lo que hace difícil su identificación en este caso. Lo que es seguro es que las teselas del Mosaico de Hellín fueron transportadas allí desde otro lugar más o menos próximo, ya que no existe minería propiamente dicha en la región.

ESTUDIO DEL ELEMENTO GEOMETRICO Y ORNAMENTAL

Nos encontramos ante un mosaico cuya estructura principal se compone de dos elementos: una cenefa exterior y una alfombra interior. La alfombra interior se compone a su vez de una bordura y un cuadrado central, que se forma a base de 4×4 octógonos oblongos engendrados por el entrecruzamiento de cintas de cable, que a su vez forman óvalos, y sobre sus puntos de intersección, círculos. Los octógonos y los círculos contienen temas figurados y los óvalos motivos geométricos y vegetales estilizados (fig. 3).

Análisis de los elementos

1. Cenefa exterior: Es una composición, en oposición de colores blanco y negro, de líneas de pares de escuadras opuestas tangentes dejando entrever la misma composición (fig. 4.1). No es una cenefa muy habitual. De hecho, con esta disposición exacta sólo aparece en este mosaico, si bien la distribución de escuadras imbricadas de diversas formas, formando dameros o cualquier otro motivo aparece abundantemente representado.

2. Alfombra interior:

a) Bordura: Su elemento principal es el cable de dos cabos, que forma alrededor de la alfombra dos semicírculos en cada lado y en los ángulos un lóbulo de $3/4$ de círculo. Estos lóbulos están cargados de elegantes y delicados adornos vegetales. En los lugares vacíos entre los lóbulos y la cenefa de escuadras, de forma trapezoidal, hay elementos decorativos, como un *Kántharos* y motivos vegetales estilizados.

De esta parte del mosaico se conserva original relativamente poco. Tal como se encontró, el mosaico se hallaba muy deteriorado en sus bandas derecha e izquierda. Posteriormente se restauró la cinta de cable y las filetas que separan la cenefa exterior de la bordura de semicírculo de cable, y las que separan a su vez a ésta de la alfombra interior.

No se restauraron en cambio los elementos decorativos que contenían ya que son todos parecidos, pero no iguales. Así pues, de la banda conservamos los siguientes elementos:

a.1. Dos orlas paralelas, la interior formada de cable y la interior de simples teselas negras. La cinta de cable

es más ancha que la que forma el reticulado de la alfombra interior, y cada cabo es de un solo color (ocre y rojizo).

a.2. Semicírculos exteriores: De los ocho que estuvo, sólo dos se conservan originales, los demás son reconstrucción posterior.

El motivo que contiene es una planta de acanto estilizado en tonos ocre sobre fondo blanco. De ella salen dos tallos o zarcillos con volutas a cada lado, en tonos rojizos (fig. 4.2).

El acanto es un elemento muy abundante, que apareció en Grecia, y concretamente en los mosaicos, durante los siglos IV y III a. C. El origen parece que estuvo en la arquitectura: los capiteles corintios, de donde probablemente se extendió a la pintura y al mosaico. En el hueco interior que queda entre cada semicírculo y la siguiente fileta de teselas blancas que enmarca el tapiz central, el mosaísta ha colocado un motivo bien conocido: la pelta. Esta aparece generalmente formando composiciones de superficie, pero aquí se presenta como motivo individual. Su origen es incierto y no aparece nunca en Grecia. Parece que fue creada como motivo ornamental para mosaicos por los mosaístas que diseñaron los mosaicos pompeyanos, esparciéndose posteriormente por África y la zona occidental del Imperio.

a.3. Lóbulos de $3/4$ de círculo: De los cuatro originales sólo se conservan dos, habiéndose reconstruido el cable de los otros dos. Los originales contienen elegantes composiciones de follaje, ambas parecidas pero distintas (fig. 4.3).

De una estilizada flor central salen dos tallos que a su vez se bifurcan formando espirales que abarcan toda la superficie adaptándose al contorno.

a.4. Trapecios:

— De la banda Este: Contienen plantas estilizadas simétricas. Se conservan íntegros tres, que, como los motivos anteriores, son semejantes pero no iguales, variando apenas la ramificación de los tallos que salen de la flor central (fig. 4.4).

— De la banda Oeste: Sólo conservamos uno, cuya decoración varía de los anteriores: un *Kántharos*, copa ancha de dos asas en colores ocre y rojo (fig. 4.5).

Es difícil saber cuándo el *Kántharos* fue usado por primera vez como elemento decorativo. La sugerencia debió provenir de su uso como incensario y fuente decorada con vides, que con sus hojas y zarcillos, forman un agradable diseño ornamental³.

b) Reticulado interno: Se halla enmarcado por varias filetas de teselas alternando en blanco y negro y con diversos grosores, incluida una cinta de cable de igual grosor que la de los octógonos.

Es una composición en cuadrícula de círculos y óvalos tangentes (los círculos en las intersecciones) formando octógonos cóncavos regulares en oposición de colores en trenzas de dos cabos. Según Stern⁴, esquemas semejantes aparecen con mucha frecuencia en los países del Mediterráneo occidental, pero éste concretamente es des-

² FERNÁNDEZ DE AVILÉS, A.: «Mosaico romano procedente de Hellín». Adquisiciones del M.A.N., 1940-45, p. 110.

⁴ STERN, H.: «La Mosaïque d'Hellin». Monuments Piot, 54, 1956, pp. 40-41.

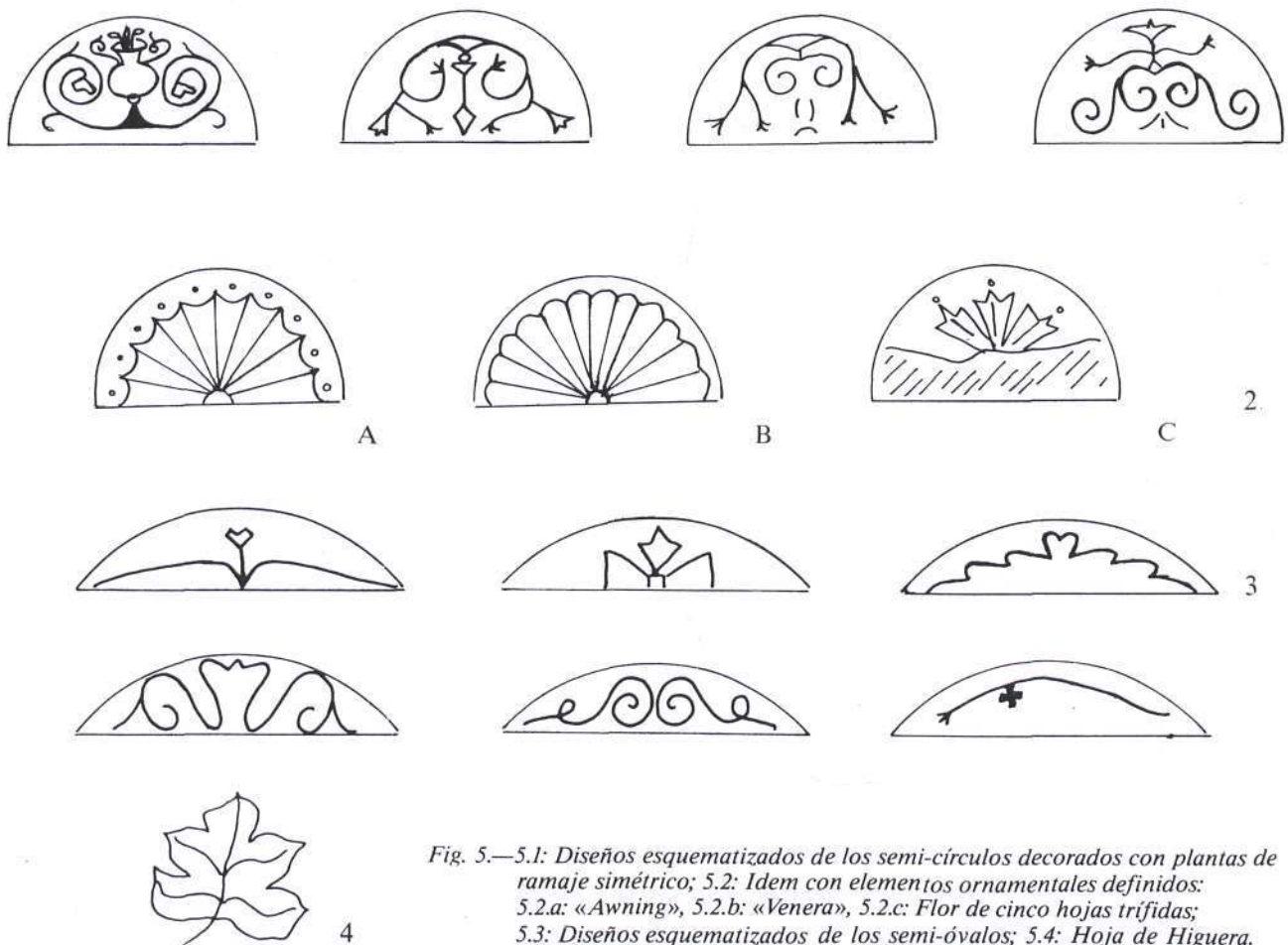


Fig. 5.—5.1: Diseños esquematizados de los semi-círculos decorados con plantas de ramaje simétrico; 5.2: Idem con elementos ornamentales definidos: 5.2.a: «Awning», 5.2.b: «Venera», 5.2.c: Flor de cinco hojas trífidas; 5.3: Diseños esquematizados de los semi-óvalos; 5.4: Hoja de Higuera.

conocido al menos antes del siglo IV d. C. en Grecia y el Próximo Oriente.

Esquemas compositivos semejantes encontramos en el mosaico de Dionysos en Volubilis, de comienzos del siglo III d. C., en el mosaico del Esquilino, fechado por Blake en el siglo III d. C.⁵ y en ejemplares de época tardía: mosaicos de Tréveris, Piazza Armerina y Ostia, que deben ubicarse muy probablemente en el siglo IV d. C.⁶

En relación al mosaico que nos ocupa, el reticulado que forma todo el pavimento es de cinta de cable, y los círculos con escenas campestres y el medallón central llevan además otra orla interior también de cable. Todos los elementos llevan un ribete negro en el interior. La cinta de cable es un elemento decorativo muy antiguo y extendido, usado particularmente en Mesopotamia. En Grecia es conocido desde época arcaica. En su uso como elemento decorativo en los mosaicos a menudo se le dan matices de color para crear efectos plásticos, lo que indica su origen arquitectónico.

Los óvalos formados por cintas de cable están provistos de motivos vegetales estilizados dentro de un ribete

negro. De los veinticuatro óvalos originales se conservan quince intactos con sus respectivos motivos. Estos son todos distintos aunque parecidos (fig. 4.6). todos, a excepción de /a/ presentan esquema simétrico.

En la zona periférica del reticulado, los círculos y los óvalos no están completos, sino que quedan seccionados por la mitad, disposición ésta anómala frente al resto de los mosaicos de esquema semejante, en los cuales los óvalos están completos.

Todos estos semi-círculos y semi-óvalos están decorados con motivos vegetales muy variados:

1. Semi-círculos decorados con plantas de ramaje simétrico, muy estilizadas (fig. 5.1).

2. Semi-círculos con elementos ornamentales definidos:

— «Awning» o «Toldo» (fig. 5.2.a): Es un motivo repetido en Pompeya, que probablemente fue creado específicamente por mosaístas locales.

— «Venera» o «Concha» (fig. 5.2.b): En Hellín el relieve está marcado por la gama del ocre.

⁵ ETIENNE, R.: *Dionysos et les quatre saisons sur une mosaïque de Volubilis (Maroc)*. Mélanges d'archéologie et d'histoire, tomo LXIII, 1955, pp. 98-119. BLAKE, M. E.: «*Mosaics of the Late Empire in Rome and Vecinity*». Memoirs of the American Academy in Rome. Tomo XVII, 1940, p. 99.

⁶ PARLASCA, K.: *Die Römischen Mosaiken in Deutschland*, 1959, lám. 72. GENTILI, G. V.: *La villa Erculia di Piazza Armerina*, I mosaici figurati, Roma, 1959, lám. XLI. BECATI, G.: *SCAVI DI OSTIA: Mosaici e pavimenti marmorei*. Roma, 1961, n.º 438, lám. CCII y CCXVIII, pp. 235 y ss.



1.



2.

Fig. 6.—Mosaico de los Meses y las Estaciones: 6.1: Detalle: El Verano; 6.2: Detalle: El Otoño;

— Flor de cinco hojas trifidas, de las que sólo se conservan tres. Como el motivo anterior, está policromado, con tonos rojizos y ocre matizados en blanco (fig. 5.2.c).

3. Semi-óvalos: En general contienen motivos vegetales y flores estilizadas de composición simétrica (fig. 5.3).

4. De los cuatro ángulos del tapiz, sólo se conserva el de la esquina noroeste. El cuarto de círculo que forma el reticulado de cable está decorado con una hoja de higuera, motivo de origen asiático, aunque para la decoración musivaria probablemente sea de creación original⁷ (fig. 5.4).

ESTUDIO TEMATICO E ICONOGRAFICO

a) Las estaciones

Los orígenes del tema de las estaciones han de buscarse en Grecia, que lo legó a Roma a través del Helenismo. El hecho de que sea uno de los temas más representados a lo largo del Imperio romano se debe fundamentalmente a dos factores:

— Fácil comprensión de su simbología.

— Funcionalidad de su número, cuatro, fácilmente adaptable a cualquier espacio cuadrado o rectangular, especialmente en musivaria.

Las representaciones estacionales en mosaicos hispánicos son de apreciable variedad y calidad. Podemos distinguir dos tipos:

— Creaciones artesanales que repiten tópicos (los más abundantes son los bustos).

— Obras de inspiración diversa que reflejan mayor creatividad.

Creemos no equivocarnos al afirmar que la creación más original dentro de esta segunda corriente es la del mosaico de los Meses y las Estaciones de Hellín. En él, las estaciones están representadas por dos figuras humanas de cuerpo entero, una masculina y otra femenina: concretamente un sátiro y una ménade, componentes del cortejo báquico.

Ambas figuras se encuentran ejecutando un paso de danza; en el fondo no hay ni paisaje ni decorado. Dentro de la composición general, las estaciones están situadas dentro de los octógonos curvilíneos más próximos al medallón central. Desgraciadamente el estado en que se encuentran las estaciones es fragmentario. Pasemos a su descripción:

— *Primavera*: Es la peor conservada. Pese a la parcial destrucción de la figura femenina, se adivina que iba vestida con una túnica larga bajo la que asoma uno de sus pies. La túnica iba ceñida a la cintura.

No mucha mejor suerte ha corrido la figura del sátiro, del que sólo se conservan las manos y las piernas en actitud de movimiento. Bajo la pareja se conserva intacta la inscripción VER.

— *Verano* (fig. 6.1): En general está bastante bien conservada, a excepción del ángulo superior derecho del octógono, lo cual no afecta más que al brazo derecho de

la figura masculina, y a parte del fondo blanco. Forma el grupo más desligado.

La figura femenina es una ménade desnuda, a excepción de un velo que flota alrededor de sus caderas, vista en una perspectiva de 3/4 de espaldas con la cabeza vuelta hacia su compañero y el brazo derecho levantado y ligeramente flexionado. Lleva la cabeza ceñida con una corona de espigas y en el hueco del brazo izquierdo sostiene un cesto del que también salen espigas. Las espigas son un atributo típico de las figuras que representan al Verano. Al principio, las estaciones se diferenciaban solamente mediante atributos vegetales. Estas plantas eran asociadas a cada una, puesto que ya habían figurado en representaciones tardías de las *Horae*. Sin embargo, el hecho de que aparezcan también como atributos de representaciones de meses, como Agosto, refleja que era usual el intercambio de motivos entre calendarios ilustrados de tipo mensual y los de tipo estacional. Las espigas representan los trabajos propios de la época, concretamente la recolección del cereal. En algunos ejemplares, incluso, aparece representada una hoz. Por otra parte, la corona de espigas es un atributo muy generalizado para caracterizar a los bustos femeninos que representan al Verano, pues se adaptan a la figura sin necesidad de ampliar espacios.

Su compañero, en la misma actitud, avanza en sentido inverso hacia el espectador en una perspectiva frontal marcada por la posición de las piernas. Tiene dos cuernos sobre la cabeza y está cubierto por una piel de animal dejando al descubierto el torso y las piernas. Debido a la pérdida del ángulo superior derecho del octógono, no se conserva la mitad del brazo derecho del sátiro, que sostiene levantado sobre la cabeza. Al igual que su compañera, lleva en la mano izquierda un cestillo de espigas.

El colorido de ambas figuras es cálido, siendo, como de costumbre, la coloración de la piel de la figura femenina de tonos más claros que los de la masculina. La gama de colores es usada para dar efectos de sombra que acentúen la posición de escorzo.

Presenta la inscripción AES, abreviatura de AESTAS.

— *Otoño* (fig. 6.2): Se encuentra destruido parte del lado izquierdo del octógono, por lo que no conservamos la cabeza y el hombro izquierdo del personaje masculino. Este se encuentra en una posición ligeramente retrasada con respecto a su compañera, con una capa o piel de animal sobre los hombros. En la mano izquierda lleva un cesto desbordante de uvas. Este es el atributo más habitual tanto para el Otoño como para la representación de los meses de Septiembre y Octubre, y alude a la vendimia, actividad agrícola de temporada.

La figura femenina es singular. Tiene un tamaño superior al de las ménades del resto de las estaciones. Su perspectiva es frontal, en actitud de caminar hacia el espectador, pero con el busto y la cabeza ligeramente vueltos. Va vestida con una túnica exómida, con el seno y el hombro derecho desnudos, y lleva la cabeza coronada de pámpanos. Los motivos más frecuentes del Otoño son

⁷ OVADIAH, A.: *Geometric and Floral Patterns in Ancient Mosaics*, a Survey of their Origin in the Mosaics from the Classic Period to the Age of Augustus, Roma, 1980, p. 169.



6.3: Detalle: El Invierno.

los pámpanos, sarmientos de vid y los racimos de uvas. Lleva el brazo derecho levantado por encima de la cabeza y con esta mano sostiene un bastón que sumerge en una copa, que a su vez tiende con la mano izquierda a su compañero. Se nos escapa el significado de esta actitud, si bien pudiera tratarse de una mezcla de vinos.

La extraordinaria esbeltez y longitud de las figuras hace que la inscripción AVT, abreviatura de AVTVMNVS, se encuentre en el lado inferior izquierdo del octógono, frente a la posición de las demás, centrada bajo la figura.

El colorido de ambas figuras es más oscuro que el de la pareja del Verano. La larga túnica de ella combina colores ocres y rojizos, mientras que la piel del sátiro está matizada a base de tonos rojizos oscuros.

— *Invierno* (fig. 6.3): Conservado en su totalidad, salvo pequeños desperfectos en el interior.

La figura femenina va cubierta con una larga túnica y un manto que envuelve su cabeza. En la mano izquierda lleva un cesto adornado con hojas de laurel o de olivo, y parece que contiene otros objetos indistintos. Su mano derecha está escondida tras la espalda de su compañero. Frente a las demás figuras femeninas, va calzada.

La figura del sátiro está desnuda salvo un manto echado sobre los hombros. Está tocando una flauta de pastor para dar armonía a sus pasos. La flauta de pastor

puede hacer referencia a la ganadería, ya que en esta estación la agricultura es infértil.

Los colores de la escena acompañan al sentido: tonos oscuros de grises y marrones, propios de la época del frío.

Paralelismos iconográficos

En lo tocante a este punto, podemos afirmar, sin lugar a dudas, que el mosaico de Hellín es singular. Y ello es así porque a pesar de ser el tema de las estaciones muy habitual en Hispania (como por ejemplo, por citar unos cuantos, los mosaicos de Ampurias, los cuatro de itálica, de Cabriano, Carabanchel, Carmona, Córdoba, la Roda, Fernán Núñez, Mérida, Palencia, Tarragona y Toledo, todos ellos de representaciones de bustos y cuyo valor ideológico va casi siempre subordinado al asunto principal) aún no se ha descubierto ningún ejemplar, ni pictórico ni musivario, con una iconografía semejante a la de Hellín.

Stern afirma, no obstante⁸, que los personajes del cortejo báquico transportados como en una ronda aérea son familiares en los frescos de Pompeya y en otros monumentos de época imperial. De entre todos ellos, el mosaico de Hellín es el mejor conservado.

⁸ STERN, H.: «La mosaïque de Hellín», *Monuments Piot*, 54, 1965, p. 49.

Ejemplos en pintura de iconografía paralela encontramos en la decoración del techo de la tumba de los Nasones, descubierta en los alrededores de Roma a fines del siglo XVII⁹. Se estructura en cuatro cuadros rectangulares colocados en diagonal alrededor de un medallón central. Cada uno encierra una pareja de ménade y sátiro portando los atributos de las estaciones. A causa de su estilo clásico se les data en época antonina, concretamente de la segunda mitad del siglo II d. C.¹⁰.

En cuanto a motivos semejantes en mosaicos pavimentales, tenemos uno muy fragmentario en El Djem (Túnez)¹¹, donde cada estación parece estar representada igualmente por dos personajes. El pavimento es datable, por razones estilísticas, en el período severiano, a fines del siglo II d. C. Dado lo escaso de los restos conservados, apenas podemos constatar hasta qué punto son diseños paralelos. Lo que parece claro es la semejanza entre las figuras que representan al Otoño en El Djem y las que representan al Verano en Hellín. En ambas las figuras femeninas se hallan desnudas con un velo alrededor de su cuerpo. La perspectiva es diferente en ambas, así como la posición del sátiro, pero a pesar de ello las dos figuras deben provenir de cartones semejantes.

Otro ejemplar del siglo II d. C. con semejanzas iconográficas es el mosaico policromo-vano A del área del ex-Palazzo Gioia, en Rimini, Italia¹². En él, el campo central tiene motivos geométricos que forman hexágonos grandes y pequeños con figuraciones internas. Los paneles hexagonales mayores exhiben escenas del *thíasos* dionisiaco. Se conservan tres de ellos con toda o parte de la representación policroma sobre fondo de teselas blancas. El mejor conservado de los hexágonos muestra en el centro un sátiro joven, desnudo, de pie, con la cabeza muy deteriorada y en acto de dar con la mano izquierda a una ménade con una especie de pátera o plato. Ella ejecuta un paso de danza llevando en ambas manos un *tympanon*. Tiene la parte anterior del cuerpo casi desnuda, vista en perspectiva de 3/4 y con la cabeza vuelta hacia su compañero.

Un caso de especial interés lo constituye el mosaico de Dionysos, en Colonia, Alemania¹³, en el cual la figura de la ménade es una réplica casi exacta a la de la pareja del Verano en Hellín. Al igual que aquí se representa un paso de danza entre un sátiro barbudo y una ménade vista en 3/4 de espalda, cubierta con un velo que le deja la espalda desnuda. Sobre la cabeza sostiene un *tympanon*. Este tipo de ménade semidesnuda, apenas cubierta con un velo, la encontramos representada en otras artes, sobre todo en escultura.

Finalmente hemos de señalar que en Sainte-Colombe (departamento de Rhône, Francia) fue descubierto hace cien años un pavimento perdido hoy, en el que dos de las cuatro estaciones, el Verano y el Otoño, están tam-



Fig. 7.—Ibid.: Detalle: Abril.

bién representadas por una pareja del cortejo báquico¹⁴.

B) Los meses

Los meses del año son comparables a los ciclos de las estaciones en el sentido de que representan la evolución del tiempo. Esta idea fue plasmada por el mosaísta de Hellín inscribiendo alrededor de las estaciones la representación de los doce meses. Ambas series participan de una misma idea rectora de ordenación: la continua renovación cíclica de la naturaleza.

Los calendarios ilustrados que conocemos a partir de los documentos conservados son en opinión de Hanfmann, la combinación de tres tipos de ilustraciones¹⁵:

1. Calendarios astronómicos, de los que se supone un origen helenístico, que pudieron haber incluido el zodiaco, con el sol en el medio, personificaciones de los meses y las cuatro *Tropai*.

2. Calendarios de festividades de origen griego, quizá helenístico, que probablemente contuvieran un número desigual de grupos y figuras en cada mes. No está claro si este tipo incluyó a las estaciones.

3. Calendario rústico romano, que ilustraba las actividades de todo el año.

La popularización del sistema de cuatro estaciones y doce meses hizo que los tipos iconográficos se fusionaran.

El repertorio de alegorías de los meses está compuesto en su totalidad por escenas referidas a los eventos más característicos de cada mes, los cuales pueden ser divididos en dos tipos¹⁶:

⁹ STERN, H.: Op. cit., fig. 16.

¹⁰ HINKS, R. P.: *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman Paintings and Mosaics in the British Museum*, Londres, 1933, pp. 47-52.

¹¹ PARRISH, C. C.: *Season Mosaics of Roman North Africa*. Columbia University, 1984, pp. 172-73.

¹² RICCONI, G.: «Mosaici pavimentali di Rimini del secolo I-II d. C. con motivi figurativi». Colloquio internazionale sul mosaico antico, 1980, pp. 23-28.

¹³ PARLASCA, K.: Op. cit., pp. 75-77.

¹⁴ Inventaire des mosaïques de la Gaule, Paris, 1909, n.º 220.

¹⁵ HANFMANN, G. M. A.: *Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*. Dumbarton Oaks Papers, Harvard, 1951, vol. I, p. 130.

¹⁶ LEVI, D.: «The Allegories of the Months in Classical Art». The Art Bulletin, vol. XXIII, pp. 251-291.



1.



2.



3.



4.



5.



6.

Fig. 8.—Ibid.: 8.1: Detalle: Mayo; 8.2: Detalle: Agosto; 8.3: Detalle: Septiembre; 8.4: Detalle: Octubre; 8.5: Detalle: Noviembre; 8.6: Detalle: Diciembre.

— Fiestas religiosas: Representadas por la divinidad que las presidía o por ceremonias de culto.

— Eventos civiles: Generalmente referidos a actividades del campo o a veces a escenas de género.

El tema de los doce meses, tan relacionado con el del zodiaco es hasta ahora nuevo en la península, motivo por el cual hemos de recurrir a ejemplares extranjeros para establecer comparaciones. La representación de los meses como pareja de dios o diosa y un animal zodiacal con

evocación de ciertas fechas es innegablemente peculiar en el mosaico de Hellín, si bien hay que señalar que el programa iconográfico de conjunto de este pavimento existe en el arte romano desde una época no anterior al siglo II d. C.

— *Iconografía*: Desgraciadamente, el ciclo de Hellín no está completo: Abril, Mayo, Septiembre, Octubre, Noviembre y Diciembre están casi intactos. Subsisten un pequeño fragmento de Junio y la inscripción de Febrero.

A continuación pasaremos a la descripción detallada de cada uno de los cuadros, explicando las referencias a los signos del zodiaco, las divinidades tutelares y los trabajos estacionales.

a) FEBRERO: Sólo se conserva la inscripción FEB, abreviatura de FEBRVARIVS. Es el mes de las purificaciones, pues según Varrón *Februum* era una palabra sabina equivalente al latín *purgamentum*. La divinidad tutelar del mes es Neptuno, quien probablemente aparecería representado aquí.

b) ABRIL: Notado con la inscripción APR, abreviatura de APRILIS (fig. 7). Abril está representado por una mujer joven, con el busto desnudo, sentada a lo amazona sobre un ser medio-humano medio-animal, levantado de patas y apoyándose tan sólo con el cuarto trasero izquierdo. Ambos sostienen sobre sus cabezas los bordes de un velo hinchado por el viento. La identificación de ambos personajes es sencilla: él está caracterizado por dos cuernos sobre la cabeza, pezuñas y larga cola. Todos estos signos lo delatan como el signo zodiacal de Tauro. Otros documentos registran el empleo de la imagen del toro para la representación del período primaveral, y más específicamente para el mes de abril¹⁷. La iconografía habitual de Tauro es un toro enorme, cornúpeto, de pie o corriendo. Podría representar en la mentalidad antigua el toro que raptó a Europa o el de Pasifae o la misma vaca Io, o bien el buey Apis.

La figura femenina con la cabeza ceñida por una diadema es sin duda Venus, divinidad tutelar del mes, en el que hay una fiesta importante: las Veneralia, celebradas en las kalendas de Abril. El patronazgo de Venus para el mes de Abril lo constata Ovidio en los *Fastos*¹⁸.

c) MAYO: Notado con la inscripción MAI, abreviatura de MAIVS (fig. 8.1). El mes de Mayo se representa en el mosaico de Hellín con dos figuras masculinas: uno de ellos es sin duda Mercurio, caracterizado con sus atributos característicos: dos alas en la cabeza (habitualmente las lleva en los pies) y el caduceo. Mercurio se encuentra detrás y un poco por encima de un personaje alado, completamente desnudo que lleva sobre su hombro izquierdo a dos niños pequeños, también desnudos, de los cuales uno lleva una maza. Parece evidente que representan al signo zodiacal de Géminis¹⁹. Sin embargo en este caso la iconografía es excepcional. Habitualmente Géminis es representado por dos hombres desnudos, de pie, uno al lado del otro, llevando una maza (como en Hellín) uno de los personajes, y el otro una cítara o un trípode: son Hércules y Apolo. Ambos son sustitutos del dios babilónico Nergal. Más generalmente se ve en ellos a los Dióscuros, que llevan un manto corto, y ello es porque las dos estrellas más brillantes de la constelación se llaman «Cástor» y «Pólux». Se reconoce también en ellos a los «Dióscuros tebanos», Anfión y Zeto, uno con la lira y otro con el cetro. Otras posibilidades son: Teseo y Hércules o Bórforos y Hésperos. La pareja amistosa de dos jóvenes se transformó posteriormente en pareja

amorosa de un muchacho y una muchacha²⁰. Otros personajes mitológicos son citados en los textos astrológicos, pero raramente representados. En opinión de Stern²¹ éste de Hellín parece calcado de la iconografía de la constelación del auriga, que en cierto número de manuscritos de la Edad Media, copiados sobre modelos antiguos, aparece como un cochero griego con un largo chitón, un zurrón en la mano derecha y una corona radiada sobre la cabeza, que porta sobre el brazo izquierdo dos corzas. Los gemelos sobre el brazo extendido del personaje parecen estar inspirados en este modelo.

Mercurio no es la divinidad tutelar de Mayo, sino de Junio. Su aparición en este mes sirve para señalar una fiesta religiosa importante, el aniversario de la fundación de su templo en Roma. Este hecho es mencionado por Ovidio²².

d) JUNIO: Sólo está conservada la parte superior de una cabeza ceñida de follaje amarillo-castaño. Con tan escasos datos se hace imposible la identificación del personaje. La divinidad tutelar del mes es Mercurio, quien, puesto que apareció en el mes de Mayo, no puede estar representado aquí. Esta figura debe representar una fiesta religiosa del mes: quizá sea Ceres, a quien se realizaban sacrificios al comienzo de la siega. También podría ser Juno, de quien toma su nombre y cuya fiesta importante se celebraba en los kalendas de Junio.

e) AGOSTO: Va notado con la inscripción AVG, abreviatura de AVGVSTVS. En Hellín Agosto está representado por una figura femenina montando a la amazona sobre un centauro que lleva en la mano derecha una flecha. El cuerpo de la mujer está parcialmente destruido. Parece que viste una túnica exómida y calza botas de montar. En la mano izquierda lleva una lanza. Una media luna, de la que apenas se conservan las extremidades, corona su cabellera. Ella es sin duda Diana, que no es la divinidad tutelar del mes, pero de la que se celebraba el *Natalis* en los Idus del mes, el 13 de Agosto, fecha mencionada en todos los calendarios romanos.

La figura del centauro no es aquí un signo zodiacal. Stern²³ opina que revela un artificio del mosaísta para equilibrar los grupos de los meses. No ha representado al signo zodiacal correspondiente, Virgo, ya que sólo cinco de entre los doce signos se prestarían a una representación de un ser medio-humano medio-animal para servir de montura a la divinidad del mes (fig. 8.2).

Nosotros, en cambio, pensamos que la figura del centauro con la flecha en la mano representa la constelación boreal de La Flecha, cercana a la del Aguila, y que según los calendarios romanos se ponía el 28 de Agosto.

f) SEPTIEMBRE: Va notado con la inscripción SEP, abreviatura de SEPTEMBER (fig. 8.3). Septiembre se nos presenta aquí como un hombre barbudo, corpulento, con un manto echado sobre los hombros. Lleva una pinza de fuego, que lo caracteriza como Vulcano. Este dios aparece también con barba y rasgos marcados en otras obras hispánicas, como una magnífica cabeza

¹⁷ OVIDIO: *Fastos*, libro IV, 713-720.

¹⁸ OVIDIO: *Fastos*, libro IV, 85-86 y 125-128.

¹⁹ OVIDIO: *Fastos*, libro V, 713-720.

²⁰ DAREMBERG-SAGLIO: *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*. París, 1877-1919, vol. VII, p. 1.061.

²¹ STERN, H.: Op. cit., p. 53.

²² OVIDIO: *Fastos*, libro V, 667-674.

²³ STERN, H.: Op. cit., p. 55.



Fig. 9.—Ibid.: Detalle: Bóvido del medallón central.

hallada en Villafranca de las Agujas y la cabeza de He-faistos de Málaga ²⁴.

Vulcano va montado en las espaldas de un genio alado, desnudo, que está dando un paso muy largo (la parte interior de su cuerpo está muy destruido). Lleva el brazo derecho muy adelantado y con la mano sostiene una balanza, símbolo del signo zodiacal de Libra. La relación entre Vulcano y el símbolo zodiacal de Libra ya la menciona Manilio: «Fabricata Libra Vulcani» ²⁵.

Vulcano era el dios tutelar del mes de septiembre, aunque su fiesta se celebraba el 23 de Agosto (Las Vulcanales). Sin embargo, Septiembre era un mes de Juegos, más que de divinidades individuales.

El genio alado va coronado con hojas, y en la otra mano parece que lleva un cesto con hierbas. La corona de hojas hace alusión al más típico trabajo estacional: la vendimia. En cuanto al contenido del cesto, apenas se puede distinguir; así pues o bien hace alusión al final de la cosecha del cereal o si contiene uvas y pámpanos, aludiría a la vendimia.

g) OCTUBRE: Presenta la inscripción OCT, abreviatura de OCTOBER (fig. 8.4). Está representado por un genio alado en actitud de dar un paso. De su cabeza coronada de hojas (como en Septiembre) salen dos pinzas, lo que le delatan como el signo zodiacal de Escorpión. Mientras camina vuelca hacia su derecha una cesta de uvas, con lo que evoca la actividad típica del Otoño, la recogida de frutas para llevar a la prensa y la vendimia, motivo tópic que aparece en casi todos los calendarios ilustrados.

El personaje que va montado a sus espaldas no es fácil de identificar. Tocado con un casco de triple crin, viste una túnica que le cubre entero salvo la pierna derecha.



Fig. 10.—Ibid.: Detalle: Escena pastoril.

²⁴ BLANCO, A.: «Ein Kopf der Vulcan in Cordoba». Sonderdruck aus den Madrider Mitteilungen, 16, 1975, Heildelberg.

²⁵ MANILIO: *Astronomía*, libro II, 442.



Fig. 11.—Ibid.: Detalle: Escena pastoril (sátiro).

Su atributo más destacable es la trompeta que lleva en el hueco del brazo izquierdo con el orificio vuelto hacia arriba. Según Stern²⁶, podría ser una mujer, y con tales atributos sólo podría tratarse de Minerva en armas. Sin embargo, Minerva no encaja en Octubre, pues no hay fiestas en su honor y tampoco es la divinidad tutelar del mes, pues corresponde a Marzo.

Sin embargo, si admitimos la posibilidad de que sea una figura masculina, sin duda se trata de Marte, que es a la vez dios del mes y objeto de una fiesta religiosa importante. Lo extraño aquí son los atributos, nunca aparece Marte, dios de la guerra, en el arte romano sin su lanza y su escudo. Lo único que le identifica aquí es el casco de triple crín. En el caso de la trompeta Stern cree que pueda tratarse de la fiesta latina del «Armilustrum», que celebraba el 19 de Octubre el fin del período de guerras abierto en Marzo. En estas fiestas se purificaban las armas de las infecciones que pudieran haber cogido en contacto con la sangre extranjera. Los sacerdotes salios bailaban y cantaban por las calles y durante los sacrificios sonaban las *tubae* y las *arma* y *ancilla* eran purificadas y guardadas hasta el próximo año.

Los actos se celebraban en una plaza también llamada «Armilustrum» sobre el monte Aventino, no lejos de Laurentum. Festo dice que los salios, y éste es el motivo del atributo, realizaban los actos religiosos a los sonos de las trompetas: «Armilustrum erat apud romanos quo res divinas armati faciebant, ac dum sacrificant, tubis caneant».

Por tanto, la ausencia de armas podría significar el fin del período de guerras y la trompeta haría alusión a las ceremonias religiosas. Esta fiesta comenzó a caer en el olvido a partir del siglo III d. C.

h) NOVIEMBRE: Lleva la inscripción NOV, abreviatura de NOVEMBER (fig. 8.5). Gran parte de la figura está destruida. Se aprecia que es una mujer cubierta con un velo, sentada a la amazona sobre un centauro, y que lleva como atributo en la mano derecha un recipiente y en la izquierda un objeto difícil de identificar. El recipiente muy probablemente se trate de un *modium*, medida de capacidad para los sólidos entre los romanos. Este puede estar lleno de semillas, pues la sementera es la actividad propia de Noviembre.

La divinidad tutelar del mes es Diana, pero no puede ser ella ya que está representada en Agosto. Además, la iconografía no concuerda con ella. El velo anudado de la mujer hace pensar que se pudiera tratar de Isis, cuya fiesta se celebraba a principios del mes (aparece en calendarios hasta el siglo IV d. C.). Esta representación ilustra otros cuatro ciclos conservados: el de El Djem, Tréveris, Cartago y el calendario de Filocalus. Basándonos en estas representaciones, podemos deducir que el otro atributo, del que sólo se conserva el mango, sea un *Sistrum* o un *Sympulum* (cazo ritual), objetos característicos del mundo isíaco.

El culto a Isis en el Imperio Romano fue un punto importante en el proceso de orientalización de las creencias religiosas. Apenas llegada a Italia desde Alejandría, Isis era una diosa muy austera. Identificada posteriormente con Venus, fue en particular adorada por las profesionales del amor. Sus templos llegaron a tener una reputación muy equívoca²⁷.

La montura de la diosa, de la que apenas quedan las patas y la cola, lleva un arco y una flecha. Sin duda es el signo zodiacal de Sagitario. Esta es una representación de origen babilónico que pasó a Grecia, donde la representaron como centauro arquero y vieron en él a Quirón. La imagen del centauro perduró en Roma.

i) DICIEMBRE: Lleva la inscripción DEC, abreviatura de DECEMBER (fig. 8.6). Diciembre está representado en Hellín por un personaje, que debido a su parcial destrucción no podemos identificar con claridad. Sólo conservamos la cabeza y los brazos desnudos. En su mano derecha lleva una lanza. En opinión de Stern²⁸ el brazalete de la mano derecha le delata como una diosa, sin embargo duda de su identificación concreta. La divinidad tutelar del mes es Vesta, pero ésta no es su iconografía habitual: Vesta generalmente lleva la cabeza cubierta y una larga túnica. En cuanto a los atributos, son

²⁶ STERN, H.: Op. cit., p. 56.

²⁷ CUMONT, E.: *Les-religions orientales dans le paganisme romain*. París, 1929.

²⁸ STERN, H.: Op. cit., p. 58.

variables: unas veces sostiene una lámpara o bien una antorcha; otras veces empuña una lanza o el cuerno de la abundancia. Hemos de hacer notar, no obstante lo extraño de la representación aquí de una lanza, pues precisamente Diciembre no entra en el período de guerras, que abarca de Marzo a Octubre.

Tampoco parece probable que represente la evocación de una fiesta religiosa. Las fiestas religiosas del mes de Diciembre son poco conocidas, aunque podemos mencionar las celebradas el 3 de Diciembre en honor de Bona Dea —a veces identificada con Vesta—, las Agonalia del día 11, las Saturnalia entre el 13 y el 17, que son las fiestas más populares del calendario romano, las Opalia del día 19 y las Larentalia, el 23. Sin embargo ninguna de ellas parece coincidir con la iconografía de Hellín.

Si admitiésemos la posibilidad de que la figura fuese masculina, es posible que represente a Augusto divinizado, que en ocasiones aparece montado sobre Capricornio, donde se halla la exaltación de Marte, protector de los soldados. Se dice que él hizo colocar este signo sobre sus monedas y podemos encontrarlo al lado de la cabeza del emperador en el Camafeo de Viena (*Gemma Augustea*). Es más, Augusto donó el signo de Capricornio como emblema a todas las legiones que fundaba.

Bajo este punto de vista sería fácilmente explicable la representación de la lanza²⁹.

Paralelismos iconográficos

El programa iconográfico de unión de este pavimento, asociación de imágenes de los meses con las de las estaciones y con escenas bucólicas y de mitología existe en el arte romano desde fecha no anterior al siglo II d. C. Los ciclos que representan meses son mucho menos abundantes que las representaciones de estaciones. Concretamente ciclos astronómico-religiosos como éste que nos ocupa son relativamente pocos los conservados y menos aún los que pueden ser fechados con anterioridad al de Hellín. Hay que señalar, que como en el caso de las estaciones, no hay conservado ningún ciclo cuya iconografía sea semejante a la de Hellín. En este sentido podemos afirmar que es único.

En el resto de los calendarios los meses se representan haciendo alusión a los mismos temas, pero con imágenes distintas. Y en ningún caso de los mosaicos conocidos podemos apreciar que se hayan seguido los mismos cartones que en Hellín.

En opinión de Fernández de Avilés³⁰, el tema de los meses es hasta ahora desconocido en la Península Ibérica.



Fig. 12.—Ibid.: Detalle: Escena pastoril ¿Teócrito?



Fig. 13.—Ibid.: Detalle: Escena mitológica: la lucha de Eros y Pan.

²⁹ DAREMBERG-SAGLIO: Op. cit., vol. X, p. 1.054.

³⁰ FERNÁNDEZ DE AVILÉS, A.: Op. cit., p. 110.

ca, teniendo que recurrir a ejemplares extranjeros para establecer comparaciones, aunque éstos sean muy distantes en tipología e interpretación, como el de los meses y estaciones de Cartago (British Museum), el de las estaciones con Baco y el anillo zodiacal de Hippona, o el de la semana con los signos del zodiaco de Bir Chana (Museo del Bardo).

Entre las representaciones de los meses fechables entre finales del siglo II y el siglo III d. C. tenemos los siguientes:

1. Ciclo de los meses de Tréves³¹: es el más próximo al de Hellín y aunque está peor conservado ha guardado igualmente siete imágenes. Cada mes está representado por el busto de una divinidad con su atributo característico: en Mayo, Agosto y Septiembre, Mercurio, Diana y Vulcano respectivamente como divinidades tutelares correspondientes (como en Hellín). En Junio se representa a Juno y en Julio y Noviembre se evocan festividades religiosas en honor de Neptuno e Isis. Por último, Baco en Octubre. Bajo cada divinidad, pero separada de ella y en otro cuadro, figura el signo zodiacal del mes.

2. Las pinturas de Ostia³²: Fechables entre 190 y 212 d. C., están muy deterioradas y sólo se conservan dos recuadros rectangulares. Cada uno de ellos muestra dos temas distintos representados por niños. En el calendario de Ostia se representan dioses tutelares y fiestas religiosas.

3. El pavimento de El Djem (Túnez)³³: Su disposición de 4 x 6 cuadrados dispuestos horizontalmente sobre cuatro hileras superpuestas cada una de seis cuadrados, incluye también imágenes de las estaciones y motivos decorativos. Sólo tres meses del ciclo (Junio, Julio y Septiembre) evocan fenómenos estacionales; todos los otros, ceremonias religiosas.

Otros ciclos, peor conservados, son las imágenes del mes de Mayo y Junio en Roma y Leningrado, y el ciclo de los meses de Cartago, hoy perdido y conocido sólo por un dibujo.

Esta falta de homogeneidad en la iconografía de los meses viene dada por la gran variedad de posibilidades que se le ofrecían al mosaísta para representar estos temas.

ESCENAS SECUNDARIAS

Las escenas que acompañan a los meses y las estaciones del mosaico de Hellín fueron en origen nueve, de las que sólo se conservan cinco: tres pastoriles, una mitológica y el bóvido del panel central. Están situadas en los

emblemata circulares que forma el reticulado de cable entre los puntos de intersección de los óvalos. Estas escenas, de hábil estilo ilusionista, pertenecen al repertorio corriente del género, desarrollado largamente durante la época romana.

1. Figura del bóvido (fig. 9)

Ocupa concretamente el centro del pavimento y está deteriorado en su parte inferior. Representa un bóvido, probablemente un toro, colocado estrictamente de frente en un fuerte escorzo bien logrado para marcar el punto medio del pavimento. Frente a los dibujos de los octógonos que tienen un fondo neutro, en el medallón central aparecen dos arbolillos a los lados del toro, que cumplen su función en la perspectiva, como ocurre también en las escenas pastoriles, aunque no en la mitológica. Los colores del toro son naturalistas, en la gama del pardo. El fondo sigue siendo blanco.

La interpretación de la figura es dudosa, puesto que el pavimento no aporta datos para su identificación. Podemos, no obstante, proponer tres posibles interpretaciones a esta figura:

a) Que se trate de un motivo puramente decorativo, sin significación independiente, colocado en el centro en perspectiva frontal con la única finalidad de marcar el punto medio del pavimento.

b) Cabe la posibilidad de que el toro sea una representación de Dionysos, que es el dios más frecuentemente relacionado con las estaciones. La iconografía de Baco como toro es abundante. En los vasos pintados de la Italia Meridional se presenta a Dionysos con dos cuernos en la frente, porque según testimonios de la literatura el dios era *κερατοφυής*³⁴, *βοῦκερος*³⁵, *ταυρόκερος*³⁶, *δίκερος*³⁷, *ταυρομέτωπος*³⁸, *aureo cornu decorus*³⁹, *ταῦρος*⁴⁰, *ταυρόμορφος*⁴¹, *βουγενής*⁴².

Las imágenes de Dionysos en forma de toro eran abundantes en Grecia, y se extendieron al mundo romano a través del helenismo. El problema que se plantea aquí es la falta de representaciones de este tipo en Hispania.

c) Por último cabe la posibilidad de que se trate del buey Apis, divinidad cuyo culto se introdujo en Roma cuando las religiones orientales, y en especial la egipcia, cobraron gran auge en el imperio, situación que duró unos quinientos años. Su culto está bien atestiguado en Hispania, sobre todo en escultura, como lo demuestra el buey Apis del Ara de Guadix. En caso de que el buey de Hellín fuera Apis no seguiría la iconografía tradicio-

³¹ PARLASCA, K.: Op. cit., lám. 72.

³² PIGANJOL, A.: «Le calendrier illustré d'Ostie». Recherches sur les jeux romains, Strasburgo-París, 1923, pp. 44-57.

³³ STERN, H.: «Les calendriers romains illustrés». Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt, II, Berlín-New York, 1981, lám. III.

³⁴ Athenodoro, XI.

³⁵ SÓFOCLES: *Fedra*, 871.

³⁶ EURÍPIDES: *Bacantes*, 101.

³⁷ ORFEO: *Himno*, XXX.

³⁸ LYCOFRÓN: *Cassandra*, 209.

³⁹ HORACIO: *Oda*, II, 19-30.

⁴⁰ EURÍPIDES: *Bacantes*, 1.080.

⁴¹ Athenodoro, II, 7.

⁴² Athenodoro, XI.

nal, que lo representa con una media luna sobre la frente (de cualquier modo también hay ejemplos donde no la lleva).

2. Cuadros de tema campestre

El origen de este tipo de representaciones se halla en las composiciones de tipo bucólico que surgen en los centros helenísticos, y más concretamente en Alejandría, hacia fines del siglo III a. C. y principios del II a. C. Sabemos, pues, que los cartones originales de estos cuadros son helenísticos, pero los ejemplares musivos que han llegado hasta nosotros son de época imperial. Con el posterior desarrollo de la musivaria, el repertorio original de estos cuadros se disgrega por la necesidad de rellenar espacios decorativos con motivos aislados. Ello hace que los mosaicos de este tema se presenten sobre todo en forma de *emblemata*. Estos *emblemata* no son, sin embargo, copias exactas de los cartones originales, sino que reproducen las distintas figuras aisladas, en

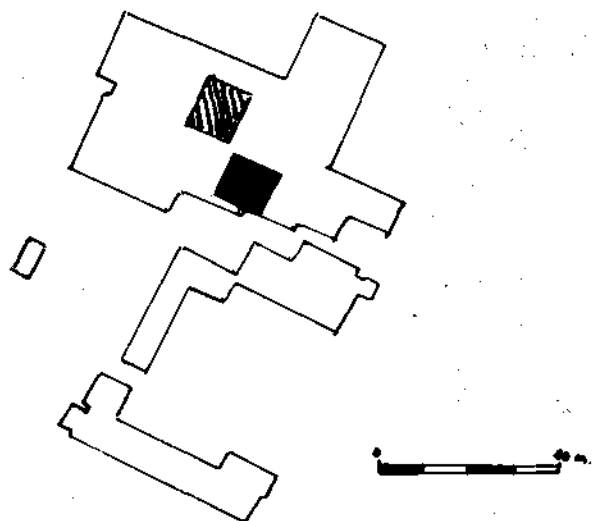


Fig. 14.—Plano de la ubicación de los mosaicos dentro de la villa de Hellin (S. Ramallo Asensio y Jordán Montes). En rallado = Mosaico de los Meses y las Estaciones; en negro = Mosaico de la Orla de Animales.

forma de *disiecta membra* extraídos de composiciones más amplias.

1. (Fig. 10). Representa a una pastor barbudo, vestido con una túnica corta y con el zurrón a la espalda, que apoyado sobre un largo bastón guarda una cabra sentada y un carnero en actitud de pastar. No hay paisaje de fondo a excepción de un árbol a la izquierda. Destaca de este cuadro la cabra sentada. El modelo podemos incluirlo dentro de la corriente helenística del ilusionis-

mo pictórico que aparece sobre todo en el Norte de África⁴³.

2. (Fig. 11). Se representa a una figura desnuda identificable como divinidad rústica o pastor. Lo más probable es que se trate de un sátiro que sostiene un cántaro sobre su hombro derecho y lleva un pequeño bastón o *pedum* en la mano izquierda. Dada la posición del sátiro —con la pierna derecha flexionada y cruzada sobre la izquierda en actitud de descanso— puede que esté apoyado sobre el árbol que hay detrás, pero es difícil asegurarlo.

En la figura de la cabra comiendo de una rama no se prescinde de la representación del árbol, que además marca la profundidad, presentando en primer término la figura del sátiro y en planos secundarios, cabras comiendo. La actitud naturalista de la cabra con el cuello alargado para mordisquear las hojas debió tener igualmente su origen en los cuadros con temática pastoril de época helenística, de donde se extrajo posteriormente el modelo-tipo que se presenta aquí⁴⁴.

3. (Fig. 12). La imagen representa a un pastor sentado en actitud como de ordeñar una cabra que se encuentra de pie delante de él, aunque esto no se aprecia bien. En un plano secundario hay una cabra comiéndose una planta del suelo y al fondo un arbolito.

La expresión concentrada del pastor sugiere la idea de que se trate de una representación de Teócrito, autor helenístico nacido en Sicilia, cuya obra se centra en temas bucólicos y pastoriles. Imágenes semejantes de personajes fuertemente caracterizados y en actitud meditativa las encontramos en un plato argenteo del siglo IV procedente de la Rusia Meridional (hoy en el Ermitage de Leningrado), y en un *skyphoi* de plata del tesoro de Bertouville (Biblioteca Nacional de París), del siglo I a. C.

El problema estriba para el personaje de Hellín en si realmente está ordeñando la cabra, actividad que no se cita en otras representaciones de Teócrito.

3. El cuadro mitológico: la lucha de Eros y Pan (Fig. 13)

El único cuadro mitológico conservado, la lucha de Eros y Pan, se inserta perfectamente en el ambiente bucólico de los demás cuadros. En este medallón se presenta a Eros con la figura de un niño alado o putto, completamente desnudo con su rodilla izquierda ligeramente flexionada y apoyada sobre la derecha. Extiende su brazo izquierdo como para golpear a su oponente.

Pan conserva su iconografía tradicional es un ser medio humano, barbado, con patas de macho cabrío y cuernos sobre la cabeza. Su pata derecha, adelantada, está parcialmente destruida, y con el brazo derecho parece alcanzar la cabeza de Eros. Lleva el brazo izquierdo atado a la espalda.

El tema es de origen griego y parece que ya existía en el siglo IV a. C. Según Welcker⁴⁵ simboliza un tema

⁴³ Diseños semejantes encontramos en el mosaico de la orla de acanto de la villa Dar Buc Ammerá (Zliten, Túnez) y en el mosaico de la Villa Adrianea (Tívoli).

⁴⁴ Variaciones de este tipo encontramos en Utica, en la villa Adrianea de Tívoli y en la zona oriental del imperio: Nea Pafos (Chipre) y Quabr Hiram, todos ellos en época tardía.

⁴⁵ WELCKER, Fr. G.: «Der Kampf Zwischen Pan und Eros». Zeitschrift für Geschichte und Auslegung der Alter Kunts. Göttingen, 1818, pp. 475-489.

ético: el combate entre la inteligencia y la astucia de una parte y la fuerza bruta de otra; dicho de otra manera, es la lucha del amor racional y del amor animal, correspondiendo la victoria implícitamente a Eros, hijo de Afrodita, que se imponía sobre la sensualidad animal de Pan. El tema se plasmó en casi todas las artes, pero principalmente en pintura, escultura y musivaria. Las representaciones de época alto imperial reflejan el tema tal y como debieron ser los modelos helenísticos. En ellos se representan los tres personajes principales de la contienda, a saber: Eros y Pan en presencia de Afrodita. Posteriormente se añadieron numerosos elementos de palestra como un papisileno en función de *ἐργωνοθέτης* o juez que lleva el hermes (una palma) como premio del combate, y los personajes de Dionysos y Ariadna con su cortejo presidiendo la contienda. Todos estos personajes añadidos posteriormente amplían y modifican el tema. Ejemplos de ello son los relieves de Berlín y Heidelberg o la pintura de la casa degli epigrammi de Pompeya⁴⁶.

En la mayor parte de los casos (sarcófagos, frescos de

Pompeya y Herculano), la competición se desarrolla en la arena delante de unos espectadores que son Dionysos, Ariadna y su cortejo. Estas escenas de lucha que se desarrollan en contextos dionisiacos son de origen probablemente helenístico y ya a partir de entonces hubo dos variantes en la iconografía: una, en la que Pan con una mano atada a la espalda concede ventaja a su adversario, y otra en la que Pan tiene ambas manos libres para atacar a su contrincante. Por otra parte tenemos ejemplos en los que sólo aparecen Eros, Pan y Afrodita, que son en cierto modo comparables a los combates de Eros y Anteros, también bajo la mirada de Afrodita en antiguas representaciones⁴⁷.

Ejemplos sintetizadores de composiciones de ambiente báquico parecen ser los mosaicos de Cassaire y de la Déserte en Lyon, de fines del siglo II o principios del III d. C.⁴⁸. Aquí desaparecen los espectadores. Del mosaico de la Déserte sólo se conserva la figura de Pan, que es una réplica bastante exacta de la de Hellin. Parece que en origen sólo contuvo las dos figuras del combate.

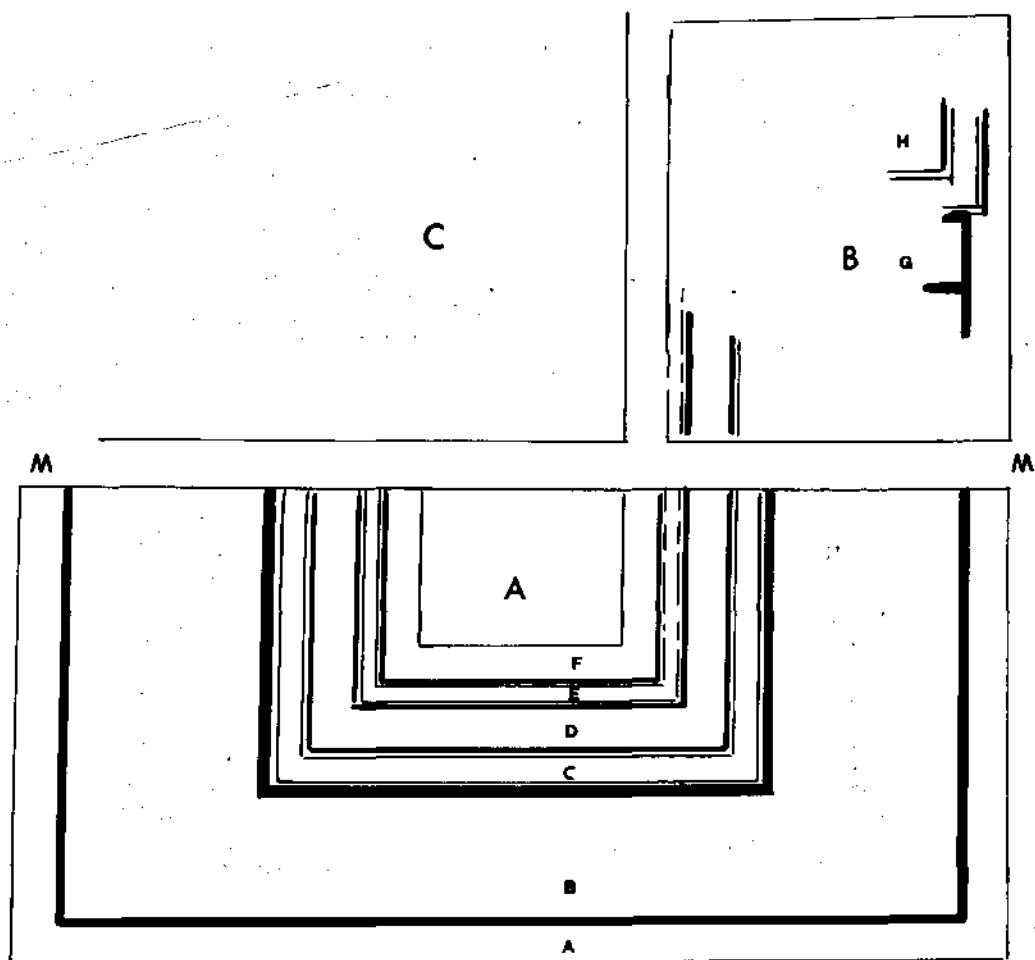


Fig. 15.—Plano del Mosaico de la Orla de animales (S. Sánchez Jiménez).

⁴⁶ NEUSCH, B.: *Das Epigrammenzimmer in der «Casa degli Epigrammi zu Pompeji»*. Jahrbuch des Deutschen Archäol. Institut, LXX, pp. 155-184.

⁴⁷ NEUSCH, B.: Op. cit., lám. 12.

⁴⁸ FABIA, Ph.: *Mosaïques romaines du Musée du Lyon*. Lyon, 1923, pp. 75 y ss., fig. 8.



Fig. 16.—Ibid. Detalle del conjunto de orlas.

En cuanto al emblema del mosaico de Hellín, los únicos personajes representados son los mismos contendientes, y sigue la variante iconográfica que presenta a Pan con una mano atada a la espalda.

La elección de este tema, tan relacionado con la mitología dionisiaca para incluirlo en el programa iconográfico del mosaico, pudo venir dada por el contexto general representado por las ménades y sátiros de las estaciones, el sátiro-pastor, etc.

OBSERVACIONES ESTILÍSTICAS

En primer lugar hay que señalar que el interés de este mosaico radica más en la representación de los temas que en el estilo con que ellos están realizados, lo cual no le resta en absoluto valor, pues demuestra una técnica y un estilo impecables. Pero vayamos por puntos:

El reticulado del fondo del mosaico es bastante frecuente en países del Mediterráneo occidental y se presta bien a representar ciclos de imágenes: meses, estaciones, signos del zodiaco, etc. Los espacios ovalados y los formados por la bordura exterior están decorados con motivos vegetales estilizados con un estilo elegante y delicado.

Las escenas campestres y mitológicas son de hábil estilo ilusionista y pertenecen al repertorio corriente del género desarrollado largamente en época romana.

La iconografía del mosaico de Hellín debió estar basada en cartones de época helenística realizados principalmente a partir de pinturas murales. Esto nos lo demuestra su parentesco con relieves funerarios y pinturas pompeyanas.

Para Fernández de Avilés⁴⁹, la utilización de cartones concebidos para otro tipo de monumentos —en este caso de pinturas murales— se comprueba al contemplar la curiosa perspectiva de las alegorías temporales que parecen «flotar» en sus casillas sin puntos fijos de referencia espaciales y sin paisaje de fondo que pudieran marcar perspectivas. Más bien diríamos que están ideadas para ser contempladas desde un plano inferior, como si hubieran sido diseñadas en origen para decorar techos, lo cual no ocurre curiosamente con las escenas bucólicas, que muestran una perspectiva normal probablemente porque provenían de cartones diferentes, o más bien porque no son más que *disiecta membra* de composiciones más complejas.

A. Piganiol, se pregunta en este sentido⁵⁰, si este mosaico no pudo ser quizás concebido para ser, en razón de sus imágenes flotantes, colocado en posición vertical en vez de horizontal, Ch. Picard se adhiere a esta observación. Nosotros no creemos probable esta hipótesis, dado que la orientación de las figuras no se ve favorecida por la colocación vertical del mosaico, pues algunas de ellas quedarían boca abajo.

Finalmente hay que señalar que la realización de cada

⁴⁹ FERNÁNDEZ DE AVILÉS, A.: Op. cit., p. 110.

⁵⁰ STERN, H.: *Académie des inscriptions et belles lettres*, 1963. Séance 22 Février, Interpelations de A. Piganiol y Ch. Picard.

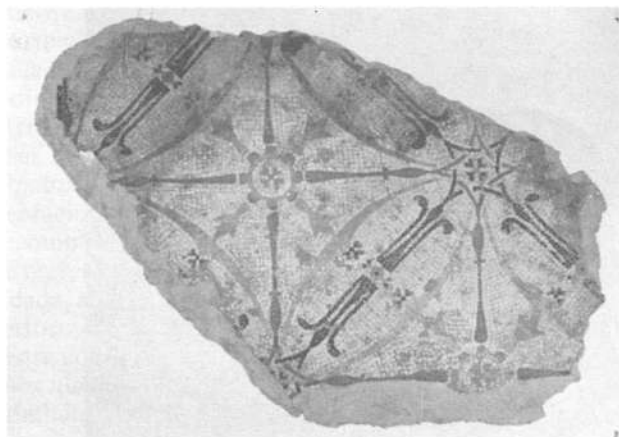


Fig. 17.—Fragmento de la sección B.

una de las figuras es minuciosa y matizada. Se marcan músculos, pliegues de los mantos y la coloración de la piel, más oscura en los hombres que en las mujeres. La carnosidad de los desnudos es ostensible, y está conseguida mediante unas diminutas teselas que, con una gama cromática de rosa-anaranjado, siguen el movimiento sinuoso del cuerpo y de la estructura muscular en una especie de técnica de vermiculatum.

MOSAICO DE LA ORLA DE ANIMALES

Fecha del hallazgo y estado de conservación

D. Joaquín Sánchez Jiménez⁵¹ a principios de noviembre de 1925 tuvo noticias del hallazgo de este mosaico en la tejera que D. Vicente Garaulet tiene en la villa de Hellín (Albacete). En una primera excavación salió un fragmento de pavimento de unos 20 metros cuadrados en dos secciones distintas. La de mayor extensión se hallaba bajo un cobertizo, pero estaba muy deteriorada. La segunda se encontró en la parte exterior, por casualidad, al abrir una zanja para el desagüe. Ambas secciones estaban divididas por un muro cuyos cimientos, afortunadamente no dañaron el plano sobre el que se asienta el pavimento. Los trabajos de arranque y consolidación comenzaron el 16 de agosto de 1941. Hoy en día este pavimento se conserva en el Museo Provincial de Albacete, con unas medidas semejantes a las que D. Joaquín Sánchez Jiménez afirma que tenía en su descubrimiento (fig. 14).

Durante la primera visita de los excavadores, la falta de datos les hizo suponer que en la parte central del mosaico, que aún estaba sin excavar, estaría el motivo principal del pavimento. Tras el posterior examen, se comprobó que el rectángulo en torno al cual se desenvuelven las diferentes orlas demostraba que había sido el lugar sobre el que había estado colocado un «compluvium», lo que demuestra que aquel recinto había sido el *atrium* de una casa.

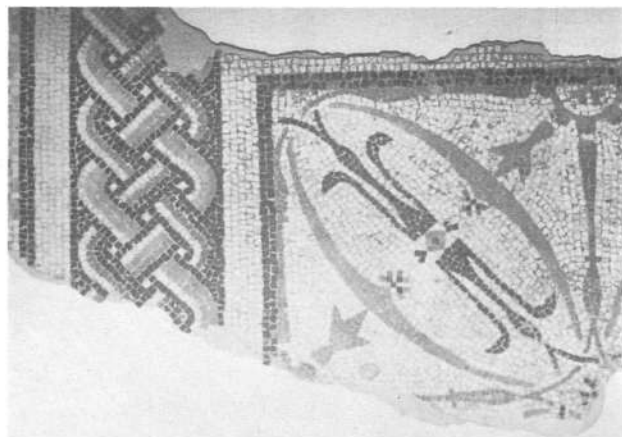


Fig. 18.—Fragmento de la sección 8.

Descripción del mosaico de la orla de animales

La sección A del plano (fig. 15) es la que se encontraba a cielo descubierto y fue la última en ser encontrada. Se hallaba limitada hacia los lados Noroeste y Noreste por el arranque de un muro, que debió ser parte de una antigua habitación de la villa. Las secciones B y C se encontraban bajo techado, pero lo que allí hubiera desapareció cuando el terreno fue removido para la construcción de un molino.

Dimensiones: En su actual conservación está bastante deteriorado, quedando apenas dos fragmentos del sector B y absolutamente nada del C. En cuanto al sector A mide en la actualidad $6,38 \times 4,29$ ($6,61 \times 4,48$ con la restauración de las teselas blancas del borde). Este mismo sector medía en el momento del hallazgo $8,35 \times 4,40$ m (fig. 21).

Las teselas son de 1×1 cm., excepto en las figuras de animales y en los triángulos imbricados, donde miden $\frac{1}{2}$ cm.

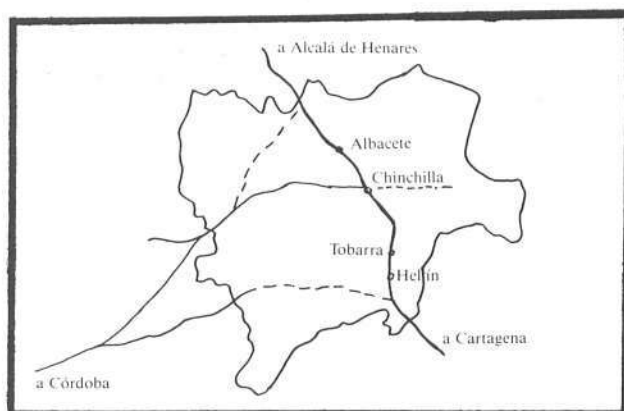


Fig. 19.—Plano de las principales vías de comunicación próximas a Hellín en época romana. En línea discontinua: vía dudosa; en línea continua: vía segura.

⁵¹ SÁNCHEZ JIMÉNEZ, J.: «Un mosaico romano en Hellín». Boletín de la Real Academia de la Historia, 1927, p. 389.

Elementos:

El rudus estaba compuesto por una capa de mortero de cal y ladrillo picado. Se distinguen los siguientes elementos de fuera hacia dentro:

I. Franja de teselas blancas, de mayor tamaño que las del resto del pavimento, de unos 35 cm. de anchura. Las diferentes orlas del mosaico están separadas unas de otras por filetas de teselas de tamaño variable en blanco, negro, rojo o amarillo (a).

II. Sección de metro y medio de anchura conservada en la parte superior y derecha del mosaico (b). Es una composición ortogonal de círculos secantes (dejando entrever cuádrupétalos) y formando cuadrados cóncavos, todo ello superpuesto a cuadrados opuestos tangentes sobre la punta alternando combinaciones de blanco, negro y azul grisáceo en dos tonos (fig. 22).

III. Trenza de cuatro cabos de 20 cm. (c) en colores rojos y amarillo combinados con blanco y negro.

IV. Orla de 43 cm. (d), que es la parte más interesante del mosaico. Se trata de una franja de fondo blanco que contiene doce medallones pareados y secantes formados por teselas grises y ocre en curva serpenteante de acanto poblado, curva que limita el medallón de una pareja y el del mismo lado con la siguiente. En el centro de cada medallón se encuentra la parte más delicada del pavimento: figuras de animales de estilo naturalista, aunque no están de cuerpo entero, pues parecen que salen de una media flor estilizada que oculta en algunos casos la parte trasera del animal (fig. 23).

Las especies son muy variadas. Abarcan desde el león al águila, pasando por el ciervo, tigre, gamo, mandril,

alce y otras no identificadas. Conservamos en bastante buen estado las zonas derecha e izquierda de la orla, pero la superior está muy deteriorada y apenas se aprecian las figuras. Estas están realizadas con un elegante estilo y maestría técnica, marcándose claramente los detalles anatómicos con teselas muy pequeñas de variados tonos (figs. 25 a 28).

V. Línea quebrada en fileta doble (e) y cuádruple, formando triángulos policromos de teselas blancas y rojas, amarillas y blancas, negras y blancas, que se repiten por orden inverso alternativamente (10 cm. de ancho).

VI. Franja de 30 cm. de anchura formada por un par de cintas onduladas y cruzadas adornadas con hojas de laurel. Termina en los ángulos en círculo de igual diámetro cuyo centro ocupa una especie de flor estilizada (zona central fig. 16).

2. Sección B:

Esta sección estaba bajo cubierta pero completamente deteriorada. Conservamos apenas un fragmento (fig. 24) con dibujo geométrico una especie de elipses formadas de haces de rayos que construyen una cruz en los ángulos del recuadro.

Otro fragmento recogido (fig. 18) muestra un diseño parecido pero distinto; está formado por cuatro bolos que diseñan una cruz en torno a un roel central.

ESTUDIO DE LA ORLA. ICONOGRAFIA

En la orla decorada del presente mosaico nos encontramos con lo que Picard⁵² denomina «style fleury» por oposición al estilo «géométrique» o «sévère».

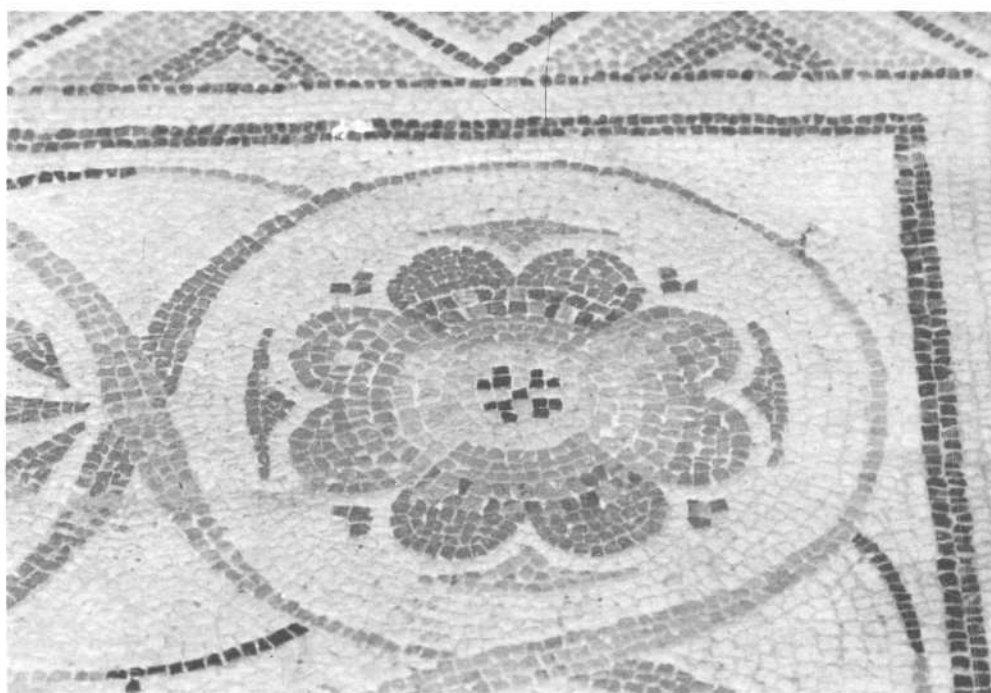


Fig. 20.—Mosaico de la Orla de Animales. Detalle de la orla de cintas onduladas: Roseta.

⁵² PICARD, G.: «Un thème du style fleury dans la mosaïque africaine». *La Mosaïque Greco-Romaine*, 1975, pp. 125-132.



Fig. 21.—Mosaico de la Orla de animales. Hellín (Albacete). Siglo III d. C. Museo Provincial de Albacete.



Fig. 22.—Ibid. Detalle:
Composición de círculos secantes.



Fig. 23.—Ibid. Detalle: Banda de la derecha.

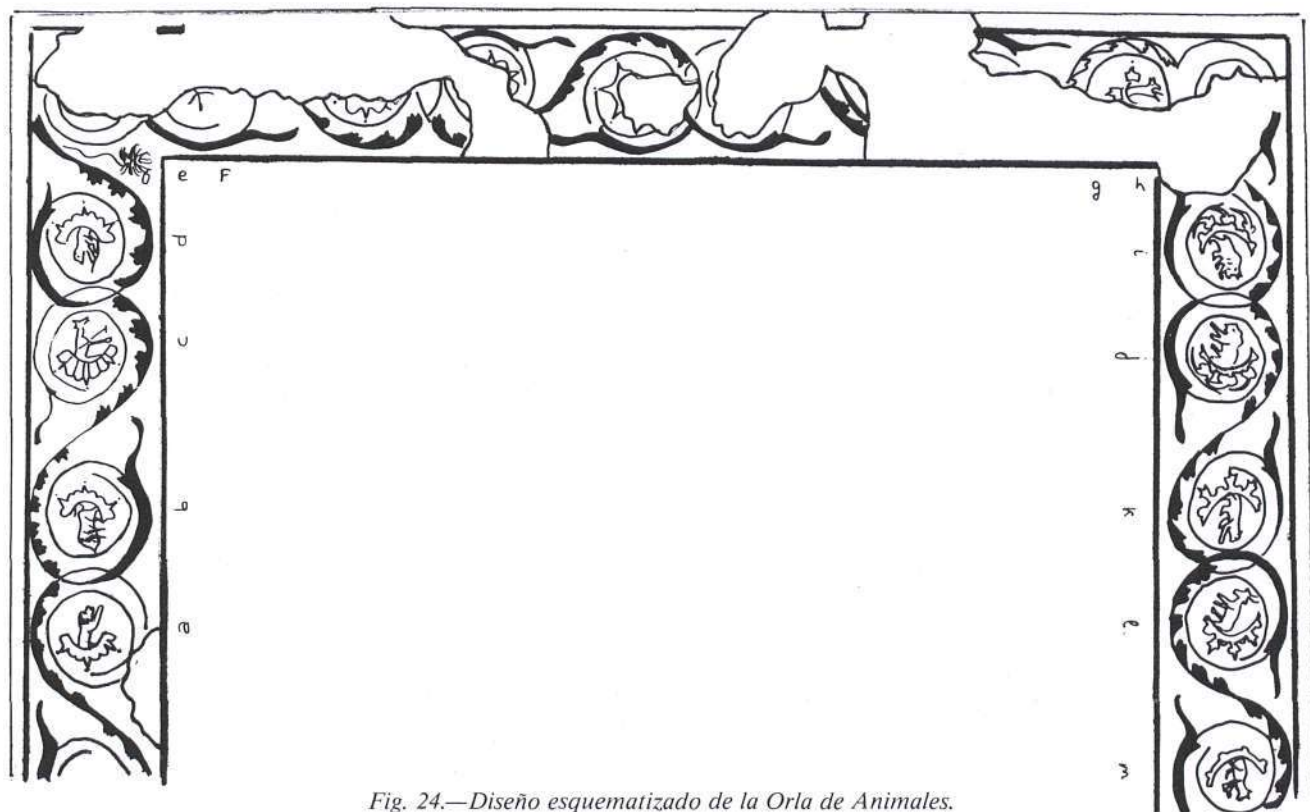


Fig. 24.—Diseño esquematizado de la Orla de Animales.

A comienzos del siglo II d. C. encontramos en Italia algunos pavimentos con el tapiz central decorado con arabescos formados por adornos vegetales como el encontrado en los mercados de Trajano⁵³. Otros del mismo estilo son los del «Ospedali» de la Villa Adriana, que nos ofrecen dos ejemplos de semejantes características⁵⁴.

Sin embargo, donde el desarrollo del tema es mayor es en Africa. El tipo que aparece mayormente representado es el constituido por coronas de follaje tangentes, ya sean de hojas de viñas, de laurel o de acanto poblado. Un primer grupo de pavimentos de principios del siglo II d. C. muestran su forma más simple. Pero a mitad del siglo II d. C. comienzan a aparecer formas más complejas e incluso se enriquecen con la inclusión de elementos figurados. Finalmente aparecen ejemplos en el siglo III d. C. que son en su mayoría imitaciones de los del siglo anterior.

En el caso de la orla del mosaico de Hellín nos encontramos con una serie de medallones entrelazados y secantes formados por acanto poblado y decorados con motivos figurativos de animales. El acanto poblado con criaturas vivas es una innovación decorativa que gozó de extraordinaria popularidad a través de la historia del arte imperial y en casi todos los territorios del Imperio.

Su origen hay que buscarlo en la época clásica tardía y en el Helenismo.

Parte importante para el desarrollo de este motivo, según Toynbee y Ward-Perkins⁵⁵ tuvo la idea primitiva de los espíritus que habitaban en los árboles y las plantas, que en una etapa posterior tomaron forma visible. Junto a ello habría también ciertos simbolismos religiosos y una fuerte corriente naturalista en el arte que intentaba reproducir a los animales de todas clases en su ámbito natural.

Todos estos motivos se amalgamaron en época helenística e Imperial dando como resultado hermosos ejemplares de hojas de viña o de acanto poblado decorados con escenas mitológicas o de género y figuras ensambladas en el follaje o posadas sobre finos tallos, o bien con figuras humanas y cuadrúpedos como perros, lobos, caballos, osos, panteras y leones corriendo a través de frondosas espirales o saltando de flor en flor.

Posteriormente se perdió cualquier simbolismo que en origen pudo tener, para pasar a ser un elemento puramente decorativo. Se usó incluso para dar un aspecto más nuevo y fresco a motivos que venían siendo usados desde hacía siglos.

En opinión de Toynbee y Ward Perkins⁵⁶ podemos distinguir tres tipos básicos de acanto floral:

⁵³ BLAKE, M. E.: «Roman Mosaics of the Second Century in Italy». *Memoirs of the American Academy in Rome* VIII, p. 78.

⁵⁴ Ibid, pp. 81 y 203 y plano 12-4.

⁵⁵ TOYNEBEE-WARD PERKINS: «Peopled Scrolls». *Papers of the British School at Rome*, tomo XVIII, 1950, pp. 1-3.

⁵⁶ Ibid, p. 2.



Fig. 25.—Ibid. Detalle: Alcéfalo.



Fig. 26.—Ibid. Detalle: León.



Fig. 27.—Ibid. Detalle: Mandril sobre una rama.



Fig. 28.—Ibid. Detalle: Animal de especie indeterminada ¿plantigrado?

— Acanto libre: En el que los tallos se retuercen a través del espacio disponible en esquema libre y curvilíneo.

— Acanto único: Horizontal o vertical, con un tallo simple rizado alternativamente para rellenar un espacio estrecho vertical u horizontal.

— Acanto doble: O medallón de acanto, horizontal o vertical en el que dos tallos se entrecruzan para formar medallones circulares u ovalados.

La representación de figuras en ellos es muy variada. Generalmente se esparcen libremente como un aditamento decorativo del diseño más que como un elemento esencial de él.

Este último es el motivo que encontramos en Hellín. Aquí los medallones de acanto llevan en su centro un motivo que se asemeja a una media flor estilizada de donde parte la figura del animal. Algunos de ellos no son más que prótomos, otros, en cambio, están prácticamente enteros. Este tipo forma parte integral de la labor de acanto, ajustándose a sus evoluciones y enfatizando su ritmo.

Por otra parte, los animales representados aquí derivan, muy probablemente de modelos alejandrinos. Pero el origen helenístico queda en Hellín muy matizado por la clara influencia africana. En el siglo III d. C. los mosaístas africanos preferían un diseño más lineal que dieran una impresión más plana.

Compárese, por ejemplo, el diseño presente con el de los animales de la Villa Adrianea de Tívoli⁵⁷, del siglo II d. C., que tienen una mayor naturalidad y sentido de la profundidad. En cambio, los ejemplares de la mansión de la procesión dionisiaca de El Djem (Túnez), y del mosaico de Sousse⁵⁸ que datan de finales del siglo II d. C. son ya un preludio de lo que habría de ser el siglo III: factura menos cuidada y más falta de movimiento.

Estas características encajan en el mosaico de la orla de animales, algunos de cuyos ejemplares no son identificables. Por otra parte, no realizan movimientos muy violentos, sino que, o bien permanecen en situación estática o en actitud de caminar despacio.

Paralelismos iconográficos

El modelo de acanto poblado recorrido por figuras de animales es poco abundante en España en comparación con otras provincias del Imperio, en especial la Galia y el Norte de África. Y es en esta última zona donde encontramos los ejemplares más semejantes, iconográficamente hablando, al de Hellín.

En España, el único ejemplo que conocemos de este tipo es el fragmento de la calle Pizarro (Mérida)⁵⁹ que consiste en una esquina decorada con una victoria alada

que sujeta los extremos de unos roleos de acanto de cada lado de la bordura. Prótomos de pantera emergen de los cálices conservados.

Encontramos en la península otros motivos semejantes al de Hellín, por ejemplo la orla de cintas onduladas entrecruzadas del tapiz interior. Este motivo lo encontramos en el mosaico de «los Cipreses» (Murcia), cuya cenefa de cintas onduladas y atravesadas por una línea de cabujones enlaza con el mosaico de Hellín⁶⁰.

Este mismo motivo lo encontramos a modo de cenefa vegetal en un mosaico de Alcalá de Henares⁶¹. Es curioso el hecho de que los tres ejemplos se encuadren en localidades comunicadas entre sí por la vía que desde Cartago Nova a Complutum pasaba por Hellín (fig. 19).

Hay que señalar, no obstante, que los elementos de la orla se divulgaban por separado, en forma de *disiecta membra* de tal modo que en orlas de semejante factura encontramos motivos diferentes: animales distintos, ornamentación vegetal, figuras humanas, etc.

Este es el caso de la orla del mosaico de la Procesión Dionisiaca de El Djem (Túnez)⁶². Es evidente que la disposición de los medallones es semejante a la de Hellín.

Sin embargo, entremedias aparecen figuras humanas aladas, y además en El Djem la actitud de los animales varía: prácticamente todos están representados en actitud de salto o carrera.

Un punto importante que conecta este mosaico con el de Hellín es la decoración de guirnalda de laurel con cinco hojas que en el caso de El Djem ocupa todo el panel central en forma de cuadrados tangentes curvilíneos enmarcados por elipses diagonales.

En el mosaico de Hellín el motivo son un par de cintas onduladas y recargadas con la misma guirnalda de laurel. Es el dibujo de la parte más interior del mosaico, justo alrededor de la zona que debió ocupar el compluvium. El mosaico de El Djem es fechado por Parrish⁶³ a fines del siglo II d. C., por lo que en cierto modo podríamos considerarlo como precedente del de Hellín.

Un segundo mosaico con acanto poblado decorado con animales es el de la villa Dar Buc Amméra de Zliten (Tripolitania). Sin embargo aquí el acanto, además de ser de un estilo mucho más barroquizante, tiene una disposición distinta al de Hellín⁶⁴. Los tallos acabados en volutas con flores salen todos de una misma raíz. Los animales se hallan dispersos desordenadamente, pero en general se posan en las flores. Muy destacable es la figura de la cabra sentada, que aparece en una de las escenas campestres del Mosaico de los Meses y las Estaciones⁶⁵.

Un tercer paralelo de esta orla es el mosaico sito en el museo del Bardo, descubierto en Thysdrus en 1913, y fechado por Picard en la segunda mitad del siglo II d.

⁵⁷ FOUCHER, L.: *La maison de la Procession dionysiaque á El Djem*. París, 1963, p. 91, fig. 11, a.

⁵⁸ PARRISH, C. C.: *Season Mosaics of Roman North Africa*, Michigan, 1977, láms. 40-41. FOUCHER, L.: *Inventaire des mosaïques*. Sousse. Tunis, Institut National d'Archéologie et Arte, 1960.

⁵⁹ BLANCO, A.: *Mosaicos romanos de Mérida*. Corpus de mosaicos romanos de España, fasc. I, C.S.I.C., 1978, p. 30.

⁶⁰ RAMALLO ASENSIO, S. F.: *Mosaicos romanos de Cartago Nova (Hispania Citerior), Murcia*. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, 1985, p. 136.

⁶¹ FERNÁNDEZ-GALIANO, D.: *Complutum*. Excavaciones Arqueológicas de España, n.º 138, p. 40, láms. XLII-XLIII.

⁶² FOUCHER, L.: *La maison de la Procession dionysiaque á El Djem*, París, 1963, fig. 11, a.

⁶³ PARRISH, O. C.: Op. cit., p. 155.

⁶⁴ AURIGEMMA, S.: *I mosaici di Zliten*, Roma-Milán, 1936, pp. 221-3.

⁶⁵ Ibid, fig. 137.

C.⁶⁶ Los medallones en los que se inscriben los animales están formados mitad de hiedra, mitad de otro vegetal difícilmente identificable, acompañado también de sarmientos. Estos motivos están también recortados por los círculos formados por lo que Picard denomina «cables».

En medio de los cuadrados curvilíneos destacan las figuras de animales, algunos de los cuales son réplica bastante exacta de los de Hellín, habiéndose basado probablemente para su realización en los mismos cartones.

En lo que se refiere concretamente al diseño de los animales hemos de destacar el mosaico de los Prótomos de animales de Thuburbo Majus (Túnez). En este ejemplar los prótomos están enmarcados por coronas de laurel. Son en total 21 medallones de los que los bustos de los animales están representados de perfil y la cabeza en 3/4, a excepción de un toro colocado de frente. En cada hilerla los animales están alternativamente vueltos hacia la derecha o hacia la izquierda. De este modo, en las filas pares se enfrentan dos a dos, y en las filas impares se reproduce la misma posición. En cuanto a su composición, el tapiz respira una impresión de repetición al infinito.⁶⁷

Lo más interesante para nosotros aquí es el motivo decorativo del cual sale el prótomo del animal de manera muy parecida a lo que se representa en Hellín, aunque aquí el animal se ve casi por completo, mientras que en Thuburbo Majus sólo se aprecia la parte delantera.

Aunque algo distinto, otro mosaico con animales entre acanto poblado es el de las Termas dei Sette Sapienti. En este caso se trata de un mosaico en blanco y negro, y no policromo como los anteriores. La iconografía de los animales y su disposición, sin embargo, son semejantes a las de Hellín.

En cuanto al resto de las orlas del mosaico encontramos paralelismos de algunas de ellas:

— La composición a base de círculos secantes y cuadrados apuntados formando damero, es en general rara en el mosaico hispánico. Lo encontramos en la Nírica (Jumilla)⁶⁸ y también en dos pavimentos de la villa romana de Gurgi.⁶⁹ Esta decoración pervivió en época cristiana.

— La línea de escuadras alternativamente invertidas es también rara en España. Sin embargo como otros muchos motivos que aparecen en los mosaicos de Hellín, encontramos semejanzas con un pavimento de El Djem: «Maison du Terrain Hadj Ferjani Kacen»⁷⁰. En cierto modo este tipo de orlas de escuadras guarda cierta relación con los motivos de triángulos alternativamente invertidos de las orlas de pinturas del IV Estilo.

— En cuanto a la línea de cintas entrecruzadas ya hemos señalado: que aparecen en mosaicos de Murcia

y Alcalá de Henares. Otros ejemplos extranjeros son los mosaicos de Ostia: la domus de Eros y Psique⁷¹; el mosaico de Flissen⁷², otro ejemplar de Nenning⁷³, «Mosaico de los Gladiadores», etc. El tema es muy convencional lo que dificulta su adscripción a talleres o escuelas determinadas.

— Por último, como decoración interior, los círculos de las esquinas del mosaico de Hellín exhiben unas rosetas muy estilizadas, que en opinión de Blake⁷⁴, no son más que una convencionalización de flores de ocho pétalos y sépalos (fig. 20).

Tenemos ejemplos del mismo tipo en el Esquilino, donde ocupan la parte central de los medallones de cable. Pero donde más abunda este tipo de flores es en el Norte de Africa, como en el mosaico del Poeta de Thuburbo Majus, sito en el Museo del Bardo (siglo II d. C.) o en el mosaico de la mansión de Dionysos y Ulises en Thugga, de mediados del siglo III d. C. (Museo del Bardo).

Técnica y estilo

En cuanto a la técnica de construcción, podemos observar ciertas diferencias dentro de la orla de animales. En el sector de la derecha y quizá en el superior.

Hay una mayor precisión en la delineación del dibujo de los animales, que aparecen parcialmente ocultos por la media roseta estilizada. El tratamiento del roleo también es distinto. Frente a esto la banda izquierda posee unos dibujos de contorno más irregular y flor más esquemática que permite ver todo el cuerpo del animal. Por todos estos detalles podíamos suponer dos manos distintas en la orla de animales⁷⁵.

La disposición general del mosaico, si aceptamos la clasificación de los animales hecha por F. Jordán Montes⁷⁶, denota un plan preestablecido a la hora de distribuir las figuras: aparecen asociados por parejas de tal modo que siempre se encuentran afrontados un carnívoro con un herbívoro. Así tenemos constituidos los pares siguientes (fig. 24).

- Alcéfalo-buselafo-leona acechante (l-k).
- Toro-Leona (b-a).
- Gacela-Mandrill (sobre una rama) (c-d).
- Gamo-Lobo (?) (e-f).
- Animales de especie indeterminada (¿Plantígrado?) (fig. 28).

Esta misma disposición de pares afrontados están en el mosaico de El Djem.

⁶⁶ PICARD, G.: Op. cit., p. 135.

⁶⁷ AICHA BEN ABED: «A propos des mosaïques des protomés à Thuburbo Maius». La Mosaïque Gréco-Romaine, 1975, pp. 296-97.

⁶⁸ RAMALLO ASENSIO, S. F.: Op. cit., p. 161, fig. 116.

⁶⁹ Africa Italiana, II, 1928-29, p. 96, fig. 98.

⁷⁰ FOUCHER, L.: «Découvertes archéologiques à Thysdrus en 1960», Tunis, Institut d'Archéologie, 1961, lám. XXXVIII.

⁷¹ BECATTI, G.: Op. cit., lám. LXIX.

⁷² PARLASCA, K.: «Die Römische Mosaiken in Deutschland». Berlín, 1959, lám. 19.

⁷³ Ibid, lám. 39.

⁷⁴ BLAKE, M. E.: Op. cit., p. 99.

⁷⁶ RAMALLO ASENSIO y JORDÁN MONTES: La villa romana de Hellín, Albacete. Una contribución al conocimiento del mundo rural urbano del Alto Segura, p. 16.

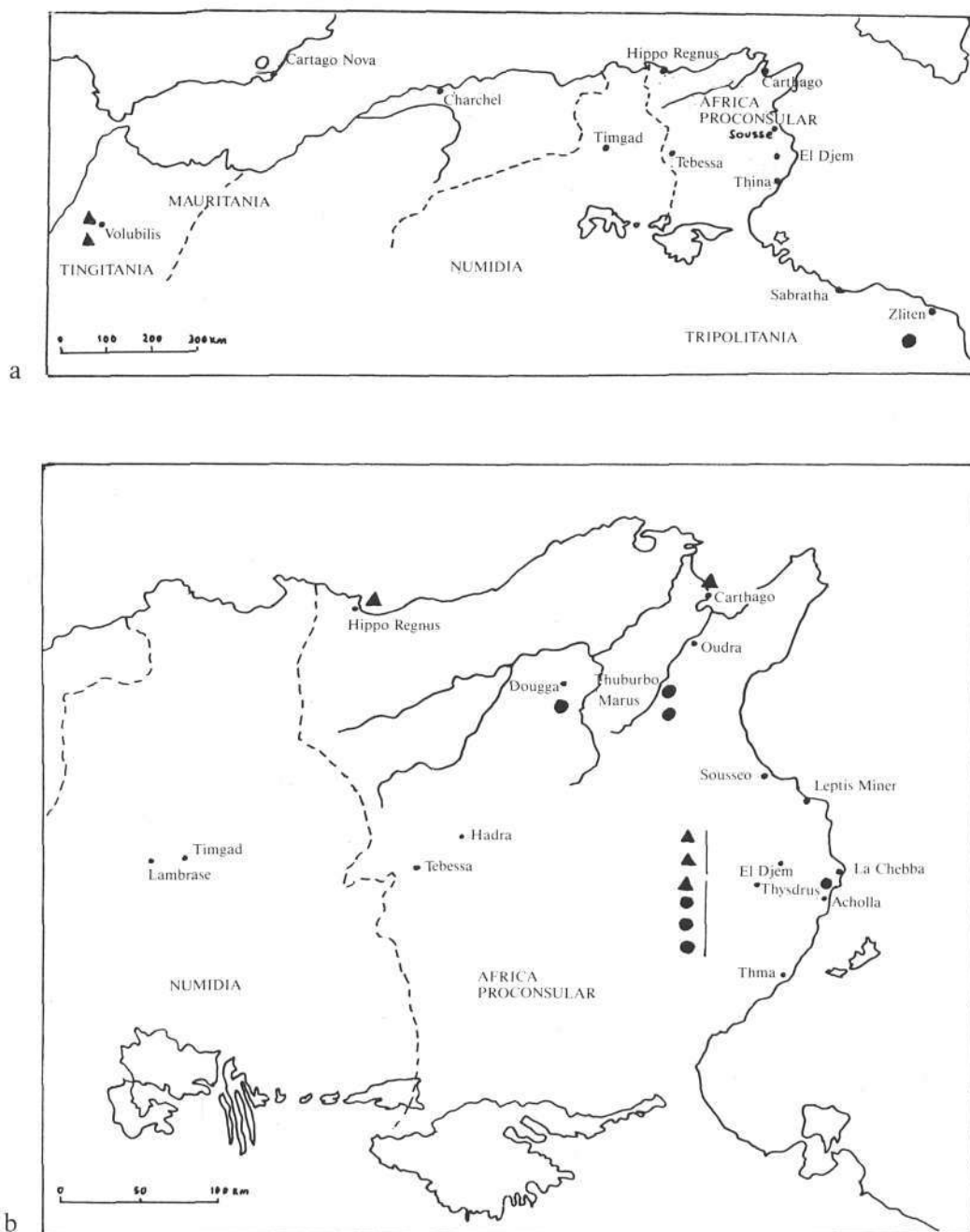


Fig. 29.—29.a: Mapa de las provincias romanas de Africa del Norte; 29.b: Mapa de Numidia y Africa Preconsular. Notados con un triángulo los lugares donde se encuentran ejemplares con paralelismos en el Mosaico de los Meses y las Estaciones. Notados con un círculo los lugares donde se encuentran ejemplares con paralelismos en el mosaico de la Orla de animales.

Por otra parte, el motivo floral de medias rosetas que ciñen a los animales ayudan al espectador a visualizar el enfrentamiento entre herbívoro y carnívoro al encerrarlos en un espacio por medio de las mismas rosetas y a la vez estar enlazados por los roleos de acanto⁷⁷.

INFLUENCIAS AFRICANAS EN LOS MOSAICOS DE HELLIN

En primer lugar, hemos de partir de la base de que el Mosaico de los Meses y las Estaciones y el de la orla de

⁷⁷ Ibid, p. 16. En opinión de estos autores, los animales representados tienen su hábitat natural en el Norte de Africa, especialmente en el área de Etiopía, Sudán y Somalia. Pese al excelente trabajo de los artesanos, es muy difícil determinar la especie de todos los animales, en especial los de la banda izquierda y los de la superior.

animales pertenecen a una misma villa y están realizados por una misma mano artesana, o por lo menos por artesanos pertenecientes a un mismo taller. Y ello por varios motivos:

1. Razones de ubicación: Ambos se encontraron a escasa distancia uno del otro, según indica la figura 14, si bien poco sabemos de su contexto urbanístico, ya que lo que debió ser una villa romana se encontraba destruido bajo los cimientos de una fábrica de tejas.

2. Razones puramente formales, dado el colorido, dimensiones y material de las teselas, que a simple vista parece el mismo en ambos ejemplares, ya que carecemos de un estudio petrológico científico.

3. Razones de tipo estilístico e iconográfico: Ambos mosaicos parecen trazados con idéntica maestría y dominio de la técnica. Las composiciones geométricas, son motivos ampliamente difundidos, sobre todo en el Norte de África. Todos estos datos nos inclinan a datarlos a comienzos del siglo III d. C.

Pues bien, por «influencia africana» en ambos mosaicos entendemos el conjunto de rasgos cuyo origen o desarrollo más característicos se encuentran en el Norte de África.

Sin embargo, este problema es sumamente complejo, pues la falta de sistematización en los estudios sobre musivaria hispánica por una parte, y el amplísimo período de desarrollo de este arte en la península, por otra, hacen muy difícil que se puedan describir con precisión las influencias que actuaron en los mosaicos hispánicos.

Haciendo una breve historia del desarrollo de la musivaria peninsular, Fernández Galiano⁷⁸ opina que en el siglo I d. C. los mosaicos hispánicos muestran una estrecha dependencia de los talleres italianos y helenísticos. En el siglo siguiente, hay un proceso de formación de escuelas musivarias regionales, algunas de ellas de marcada personalidad, como la de la Bética. Pero es en el siglo III d. C. cuando se extiende sobre la musivaria hispánica el influjo de la escuela Norteafricana, que en aquella época se encontraba en pleno auge.

No obstante, algunos autores piensan⁷⁹ que se ha abusado en demasía del «africanismo» de la musivaria hispánica del Bajo Imperio, y opinan que debería diferenciarse entre cada escuela musivaria regional y local norteafricana, aparte de que no consideran realmente definidos los rasgos que caracterizan tal corriente.

En este punto es interesante señalar la importancia que durante el siglo II d. C. tuvo la formación de las distintas escuelas peninsulares. Estas están todavía poco estudiadas y en muchos casos faltan por definir los rasgos de cada escuela o grupo regional. En general, cada una muestra personalidad independiente, pero también comparten rasgos y caracteres comunes, lo que complica su catalogación.

Balil⁸⁰ afirma que si prescindimos de la temática y del repertorio iconográfico, que es en realidad el reper-

torio general de motivos del Imperio romano, poco o nada hay de «africano» en los mosaicos hispánicos. Para este autor el africanismo habrá de buscarse en los motivos de relleno y en las orlas más que en la temática figurada, pues la cultura artística del pueblo hispano-romano era mucho más que una simple transposición de modelos africanos e italianos. Pese a ello, no niega la posibilidad de que artesanos de origen africano trabajasen en Hispania, si bien el intercambio fue más comercial que artístico.

Frente a las reticencias mostradas por estos autores, hay quienes como Dunbabin⁸¹, afirman que es claro que diversas corrientes actuaron en la península: por una parte, especialmente en las antiguas colonias romanas, donde la influencia latina es más fuerte, hay pavimentos de tipo itálico.

Pero hay otra corriente que probablemente vino de la Galia, que debió traer el gusto por la policromía y las figuras en compartimentos. Junto a esta corriente hay que señalar que en el siglo III d. C. los mosaístas hispánicos comenzaron a experimentar con métodos de composición africanos. Y ello podría ocurrir de dos formas:

- por contacto directo,
- por uso de modelos semejantes.

También cabe otra posibilidad: que los mosaístas hispanos experimentaran de forma independiente y llegaran a las mismas conclusiones que los africanos. Pero para Dunbabin⁸² la coincidencia de modelos iconográficos y composicionales sugiere estrechos contactos.

Opina igualmente que no hay coherentes desarrollos locales, por lo que probablemente la imitación del estilo «africano» fue consciente, sobre todo a partir de fines del siglo III d. C. Parece, incluso, que los contactos fueron tan estrechos que artesanos musivarios de África emigraron a España en busca de trabajo, ya que los problemas de la crisis del siglo III habían hecho desaparecer muchos de los talleres locales.

Sin embargo, el estilo original africano fue rápidamente asumido y adaptado a la mentalidad de los artesanos hispánicos, diluyéndose así los rasgos distintivos.

Pero ¿qué entendemos por «estilo africano»?

Para empezar, hemos de señalar que no se puede hablar «strictu sensu» de un estilo africano, puesto que a lo largo de todo el norte de África florecieron gran cantidad de talleres independientes que tenían una temática y una iconografía propias. Además, los primeros mosaístas que trabajaron en África tras su colonización fueron sin duda traídos de talleres italianos.

A pesar de ello, podemos distinguir dos creaciones originales de los talleres norteafricanos comunes a todos ellos:

1. Uso de la policromía para las figuras y motivos ornamentales, ello debido sin duda a la gran cantidad de piedras coloreadas disponibles en África, pero tam-

⁷⁸ FERNÁNDEZ-GALIANO, D.: «Influencias orientales en la musivaria hispánica». *Actas del III Congreso Internacional sobre el Mosaico Greco-Romano*, Ravena, 1984, pp. 441-430.

⁷⁹ Los principales representantes de esta corriente de opinión son Balil y Fernández Galiano.

⁸⁰ BALIL, A.: «Las escuelas musivarias del conventus tarracónensis». *La Mosaïque Greco-Romaine II*, pp. 29-39.

⁸¹ DUNBABIN, K.: *The Mosaics of Roman North Africa*. *Studies in Iconographie and Patronage*, Oxford, 1978, p. 219.

⁸² *Ibid.*, p. 219.

bién responde al gusto local, poco amante de la austeridad del mosaico blanco y negro itálico.

2. Enfoque más imaginativo de los temas cargándolos de aditamentos que a los itálicos les parecían excesivos. En suma, mayor barroquismo.

Pero no fueron estos solos los rasgos distintivos:

a) A nivel ornamental, hay un desarrollo peculiar de motivos de raíz helenística, como los diseños policromos de estilo floral, el acanto poblado, continuamente enriquecido y elaborado, ciertos tipos de bordura encontrados solamente en El Djem y sus proximidades, el gusto por figuras enmarcadas en coronas de laurel, y, los «diseños florales de alfombra», típicos de Timgad⁸³.

b) A nivel compositivo, hay una preferencia por composiciones de tipo circular aptas para representaciones de meses, zodíaco, etc.; también abundan las composiciones en registros y la libre disposición de figura en el pavimento.

c) A nivel temático e iconográfico, destaca la abundancia de determinados temas que se repiten incesantemente: mitológicos, como Dionysos y su cortejo, el *thiasos* marino, medallones con bustos de dioses y las estaciones, etc. También abundan escenas de circo, de teatro o paneles de sátiros y ninfas.

En resumen, temas, estilos y métodos de composición en general fueron comunes a todos los talleres norteafricanos, los cuales, a pesar de tener su propia tradición y metodología eran conocedores de las innovaciones de los demás, esto quiere decir que mosaicos individuales de un taller podían ser imitados o tomados como modelos por otros, lo cual permitió un continuo intercambio de ideas y de artesanos, y una difusión de las nuevas creaciones en extensas áreas.

Permitió, además, que un motivo o grupo de motivos se pudieran encontrar con un diseño muy semejante a lo largo no sólo de las provincias norteafricanas, sino también en otras zonas del Imperio.

Esto no implica, sin embargo, dependencias directas de los talleres, porque como cualquier arte industrial durante el Imperio, el método de trabajo de los mosaístas consistía en la adaptación de motivos tomados de un repertorio estándar. Los mosaístas africanos enriquecieron este repertorio con sus innovaciones, que posteriormente se distribuían entre los artesanos de otras zonas del Imperio. Esto indica un contacto general entre centros y no una imitación directa del trabajo realizado en cualquier otro taller.

Dicho esto, pasemos en adelante a explicar en qué hechos concretos nos basamos para postular una influencia del estilo africano en los mosaicos de Hellín:

1. En primer lugar, ambos mosaicos se adaptan a las características esenciales del mosaico norteafricano. Por una parte, la policromía, semejante en los dos mosaicos,

que abarca al blanco, negro, ocre, rojizo y verde vítreo. Por otra parte, el tratamiento de los temas es original, especialmente en el Mosaico de los Meses y las Estaciones. El tema de las Estaciones es uno de los más estereotipados a partir del siglo II d. C. Unos pocos tipos se repiten casi sin variación a lo largo de dos siglos. En muchos casos el contenido simbólico desapareció, aunque parece ser que la causa original de su popularidad fue la buena suerte que atraía hacia la casa donde el tema se representaba, o a sus observadores.

Como decíamos, la originalidad del tema es tal, que no encontramos en Hispania ningún otro ejemplar de iconografía semejante, ni en la representación de las estaciones, ni mucho menos en la de los meses y el zodíaco, temas, que por otra parte, tampoco abundan en la zona oriental del Imperio, concentrándose la mayor parte en el Norte de África.

2. En segundo lugar, los elementos geométricos y ornamentales de ambos mosaicos pertenecen al repertorio general del Imperio, pero aparecen con más insistencia en la zona norteafricana. Por ejemplo, en el Mosaico de los Meses y las Estaciones, el esquema compositivo de colocar a las figuras en compartimentos alrededor de un medallón central aparece en ciudades como Volubilis (dos ejemplos: el de la mansión de Dionysos y el de la mansión del Efebo)⁸⁴. Los demás ejemplos aducidos son bastante posteriores⁸⁵.

En el mismo mosaico, los motivos decorativos que ornatan los óvalos son frecuentes en el Norte de África, como por ejemplo en el mosaico de Isaona en El Djem⁸⁶.

Más notorio en este punto es el mosaico de la Orla de animales. La orla principal que enmarca las figuras de animales, es de acanto poblado, que como ya hemos señalado es un motivo de origen helenístico ampliamente difundido a lo largo del Imperio.

Pero, curiosamente, los ejemplos musivarios más cercanos a éste de Hellín los encontramos en el mosaico de la procesión dionisiaca de El Djem⁸⁷.

Otro ejemplo de acanto poblado, aunque de estilo más barroco lo hallamos en el mosaico de Dar Buc Amméra de Zliten (Tripolitania), conectado además con el de los meses y las estaciones de Hellín por la figura de la cabra sentada.

Por último, en el apartado correspondiente de paralelismos, presentamos el mosaico hallado en Thysdrus y sito en el museo del Bardo⁸⁸.

Pero las concomitancias con ejemplos africanos no acaban aquí. La orla interior de cintas cruzadas adornadas con guirnalda de laurel aparece en ejemplares de El Djem, aunque también tenemos ejemplos de mosaicos hispánicos, como el de Alcalá de Henares⁸⁹ o el mosaico de los Cipreses (Murcia)⁹⁰. Este hecho suscribiría

⁸³ DUNBABIN, K.: Op. cit., p. 220.

⁸⁴ ETIENNE, R.: «*Dionysos et les quatre saisons sur une mosaïque de Volubilis (Maroc)*». Mélanges d'Archéologie et d'Histoire, tomo LXIII, 1951, fig. 4.

⁸⁵ DUNBABIN, K.: Op. cit., p. 22.

⁸⁶ PICARD, G.: Op. cit., fig. 8.

⁸⁷ FOUCHER, L.: *La maison de la Procession dionysiaque à El Djem*. París, 1963, fig. 11, a.

⁸⁸ PICARD, G.: Op. cit., fig. 6.

⁸⁹ FERNÁNDEZ-GALIANO, D.: *Complutum*. Excavaciones Arqueológicas de España, n.º 138, p. 40, láms. XLII-XLIII.

⁹⁰ RAMALLO ASENSIO, S. F.: Op. cit., fig. 24.

la idea de A. Blanco Freijeiro de que «Carthago Nova fue la puerta de entrada de la corriente artística africana»⁹¹.

En cuanto a las rosetas estilizadas de las esquinas, tenemos ejemplos en el mosaico del Esquilino⁹², pero son más abundantes en el Norte de África: el mosaico del Poeta de Thuburbo Majus (Museo del Bardo) y el mosaico de la Mansión de Dionysos y Ulyses en Thugga⁹³.

3. Ahora bien, lo fundamental en ambos mosaicos es la iconografía de las figuras, en el mosaico de los Meses y las Estaciones la iconografía es especialmente singular: no hay representaciones exactas conservadas en ningún ejemplar. Sin embargo, lo más aproximado en cuanto a las estaciones lo encontramos en un mosaico de época severiana en El Djem⁹⁴, donde al igual que en Hellín se presentan las estaciones como parejas de figuras pertenecientes al cortejo báquico ejecutando un paso de danza.

Otros ejemplos encontramos en Rímini-mosaico del vano A del ex-palazzo Gioia⁹⁵ y en Colonia (Alemania): mosaico de Dionysos⁹⁶, aunque dado lo fragmentado del estado de ambos no podemos establecer correlaciones exactas.

En cuanto a los meses, no conocemos ningún ejemplo que pueda ser iconográficamente semejante al de Hellín. Hemos de conformarnos con compararlo con ciclos que incluyen representaciones de meses asociados a los signos del zodiaco y a las divinidades tutelares. De este tipo tenemos el ciclo de los meses de Tréveris⁹⁷, el pavimento de El Djem⁹⁸, el ciclo de los meses y las estaciones de Carthago⁹⁹ o el de las estaciones con Baco y el anillo zodiacal de Hippona.

En relación a la iconografía del mosaico de la orla de animales, las vinculaciones africanas son evidentes:

En primer lugar, los animales representados pertenecen a la fauna africana, concretamente al área de Somalia, Etiopía y Sudán¹⁰⁰. Esto, sin embargo, no es determinante, porque encontramos figuras muy parecidas en otras zonas del Imperio muy distantes del Norte de África, lo cual pone de manifiesto que se copiaban cartones de origen probablemente helenístico.

Lo que sí es claro es que los paralelismos iconográficos los encontramos con mayor frecuencia en las provincias del Norte de África: el mosaico de la Procesión dionisiaca de El Djem, el mosaico de los prótomos de animales en Thuburbo Majus y el mosaico de Thydrus fechado por Picard en la segunda mitad del siglo II d. C.

En el mapa de la fig. 16 se señalan los puntos donde han aparecido iconografías paralelas en figuras y ornamentación a las de los mosaicos de Hellín, y que muestra la cara supremacía de estos ejemplos en el Norte de África.

VALORACION CRONOLOGICA DE LOS MOSAICOS DE HELLIN

Es el tema de la cronología uno de los principales obstáculos a la hora de realizar el estudio de un mosaico, ya que no hay un sistema establecido de datación, y los fundamentos externos son poco fiables. En la mayoría de los casos hemos de acudir a datos arquitectónicos, inscripciones epigráficas y otro tipo de elementos arqueológicos (monedas, cerámicas, etc.) que puedan darnos una datación aproximada. Otro sistema es por comparación con ejemplares de iconografía semejantes, método impreciso por las mismas razones que aducíamos al principio.

En relación a los mosaicos de Hellín, la mayoría de los autores están de acuerdo en fecharlos a comienzos del siglo II d. C. La fecha «ante quam non» es clara, ya que no existen ciclos iconográficos que asocien las imágenes de los meses con las de las estaciones y con escenas mitológicas y bucólicas en épocas anteriores al siglo II d. C.

B. Taracena Aguirre¹⁰¹ opina que los mosaicos del siglo III se caracterizan por una fusión de técnicas. La totalidad del mosaico se construye siempre en el suelo sobre una pauta geométrica que multiplica la división interior de rectángulos y polígonos, reduciendo el campo a exigüos casetones que llegan a estar ahogados por las trenzas. De este tipo considera al mosaico de los Meses y las Estaciones. Sobre este mismo mosaico dice Fernández de Avilés¹⁰²:

«Las orlas o cenefas que forman el reticulado están constituidas por un trenzado sencillo blanco sobre fondo oscuro. Esta circunstancia, señalada por Krüger¹⁰³ para datar los mosaicos alemanes de Tréveris, así como la abundancia y distribución de los motivos figurados y el tema simbólico del tiempo, que traduce la evolución periódica de la Naturaleza, permite suponer que es de la primera mitad del siglo III d. C.»

El método seguido por Stern¹⁰⁴ es el de la comparación con mosaicos de esquema compositivo semejante.

⁹¹ BLANCO-FREIJEIRO, A.: *Historia del Arte hispánico*, I. La Antigüedad, II, 1981, pp. 158-169.

⁹² BLAKE, M. E.: «*Mosaics of the Late Empire in Rome and Vicinity*». *Memoirs of the American Academy in Rome*, tomo XVII, 1940, p. 99.

⁹³ PICARD, G.: Op. cit., figs. 8 y 10.

⁹⁴ PARRISH, C. C.: *Seasons Mosaics of Roman North Africa*. Columbia University, 1984, pp. 172-73.

⁹⁵ RICCONI, C.: «*Mosaici pavimentali di Rimini del secolo I-II d. C. con motivi figurativi*»; *Colloquio Internazionale sul Mosaico Antico*, 1980, pp. 23-28.

⁹⁶ PARLASCA, K.: Op. cit., pp. 75-77.

⁹⁷ Ibid, lám. 72.

⁹⁸ STERN, H.: «*Les calendriers romains illustrés*». *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, Berlín-New York, 1981, láms. III-VII.

⁹⁹ Ibid, lám. XXXIX.

¹⁰⁰ DUNBABIN, K.: Op. cit., figs. 156-157.

¹⁰¹ TARACENA AGUIRRE, B.: *Ars Hispaniae*, vol. III, p. 161.

¹⁰² FERNÁNDEZ DE AVILÉS, A.: *Adquisiciones del M.A.N.*, 1940-45, pp. 108-11.

¹⁰³ KRÜGER: «*Römische Mosaiken in Deutschland*», *Arch. Anzenger*, 1933, III-IV.

¹⁰⁴ STERN, H.: *La mosaïque de Hellin (Albacete)*. *Monuments Piot*, 1965, pp. 39-59.

En este sentido, fecha con exactitud el mosaico de Dionysos en Volubilis, de reticulado parecido al de Hellín, entre los años 227-235 d. C. El de la Mansión del Efebo sería un poco más tardío.

D. Levi sitúa el mosaico de Palermo a comienzos del siglo III d. C. aproximadamente. M. Blake fecha el mosaico del Esquilino en el siglo III d. C. Habida cuenta de estas fechas y del estilo del nuestro, Stern propone para el mosaico de los Meses y las Estaciones la primera mitad del siglo III d. C.

Lo mismo cabe decir en relación a los paralelismos iconográficos de las demás figuras. El mosaico de El Djem con paneles decorados con parejas que representan estaciones está fechado por Parrish a fines del siglo II d. C., por lo que puede ser considerado como el antecedente más próximo al de Hellín.

El mencionado sistema de datos urbanísticos no nos es demasiado útil en este caso, puesto que no queda nada de la villa que contuvo los mosaicos. Sin embargo, es interesante señalar que desde mediados del siglo II d. C. la clientela se desplaza hacia las grandes villae rurales, decoradas suntuosamente con mosaicos pavimentales.

Este proceso de «ruralización» del mosaico es más acentuado a partir del siglo III, desarrollándose además la policromía en la totalidad del pavimento.

Por otra parte, si aceptamos el hecho de que el mosaico de los Meses y las Estaciones y el de la Orla de animales fueron realizados por una misma mano, hemos de aceptar también para este último la fecha del siglo III.

Coincide en ubicarlo en esta fecha Ramallo¹⁰⁵, quien pone en relación este último mosaico con los de Quintilla (Murcia) y Martos (Jaén), ambos de la misma época.

Sin embargo, J. Sánchez Jiménez¹⁰⁶ basándose en los fragmentos de cerámica pintada de tipo ibérico, y en los de Terra sigillata¹⁰⁷, muy semejantes a los encontrados en el tesoro de Riopar (Albacete) junto a un bronce que representa a M. Aurelio y piezas de Faustina la Mayor, todo ello le hace dar una fecha algo anterior, esto es, finales del siglo II d. C.

Ello no obsta, dada la imprecisión de este tipo de documentos, para que podamos concordarlo con la fecha de comienzos del siglo III, si además consideramos el mosaico de la procesión dionisiaca de El Djem (finales del siglo II d. C.) como su más próximo paralelismo iconográfico.

Por último, y dado que han quedado demostradas las relaciones de ambos mosaicos con patrones africanos, debemos admitir la fecha del siglo III, época de mayor auge en las escuelas norteafricanas y en la cual se difundieron sus modelos por todo el Imperio, y especialmente en Hispania.

CONCLUSIONES

Visto todo lo anterior, podemos confirmar la singularidad del mosaico de los Meses y las Estaciones de Hellín. Y es singular por varias razones:

En primer lugar, porque su hallazgo indica la prosperidad de una zona, la comarca de Hellín-Tobarra, lugar estratégico como encrucijada de caminos que unían zonas de la Hispania interior (Complutum) y a la Bética con el Mediterráneo (Carthago Nova) (fig. 19).

Sus características iconográficas de raíz africana suponen un intenso intercambio con el norte de África, que no fue solamente comercial sino que debió abarcar también campos artístico-culturales. La abundancia de yacimientos en la zona supone que allí hubo asentamientos desde épocas muy primitivas, y su desarrollo culminó en el Bajo Imperio, época de la que se conservan villas de gran suntuosidad. Es lástima que no se conserve apenas nada de la villa en la que se hallaban los mosaicos, pero ciertos detalles demuestran que debió ser una espléndida residencia rural dedicada a la agricultura, dado lo fértil del entorno.

En segundo lugar, el mosaico de los meses y las estaciones de Hellín es singular porque en cierto modo supone la culminación de un proceso iniciado a fines del siglo II d. C., que elevó la técnica musivaria a las más altas cotas artísticas. Blake¹⁰⁸ señala las características generales del mosaico de esta época, todas ellas aplicables al mosaico de Hellín:

— Se introducen técnicas policromas, reservadas hasta entonces a las provincias africanas, y se toleran teselas irregulares no admitidas hasta entonces.

— Se produce una tendencia a la convencionalización, lo cual se revela sobre todo en los diseños de cinta de cable, cuya continuidad es rota por otros motivos decorativos.

— Se introducen además multiplicidad de borduras que intentan dar elegancia al conjunto.

— Los diseños se hacen desde puntos de vista diferentes dependiendo de la posición del espectador.

— Los mosaicos pictóricos eran mucho más populares que cualquier tipo de diseño geométrico.

— Las figuras son dibujadas con marcada musculatura y contornos graduados. Incluso cuando aparecen ante un fondo blanco, adquieren cualidades estatuarías.

Frente a todo ello debemos advertir que las tendencias fueron muchas y que es difícil reducir todos los mosaicos de una época determinada a una categoría específica.

En tercer lugar, en lo tocante a la temática y la iconografía, podemos afirmar sin duda que el presente mosaico es original, no tanto en la elección del tema como en la realización del mismo. Como ya señalamos en su momento, los ciclos de los calendarios ilustrados aparecen en Roma en una fecha no anterior al siglo II, y pese a ser relativamente abundantes, ninguno de ellos, ni anterior ni posterior, es iconográficamente comparable al de Hellín.

Encontramos, eso sí, paralelismos de las estaciones, derivadas probablemente de clichés helenísticos. Pero, con todo, el tratamiento estilístico es original. En cuan-

¹⁰⁵ RAMALLO ASENSIO, S. F.: Op. cit., p. 161.

¹⁰⁶ SÁNCHEZ JIMÉNEZ, J.: Op. cit., p. 389.

¹⁰⁷ Para una descripción detallada de las piezas cerámicas encontradas en el yacimiento. Cf. RAMALLO ASENSIO y JORDÁN MONTES: *La villa romana de Hellín*, pp. 23-55.

¹⁰⁸ BLAKE, M. E.: «*Mosaics of the Late Empire in Rome and Vicinity*». *Memoirs of the American Academy in Rome*, XVII, p. 119.

to a los meses, la combinación de divinidades tutelares y signos del zodiaco está atestiguada en otros ejemplares, pero en ninguno se reproduce la original forma del de Hellín.

Las escenas secundarias demuestran dependencias estrechas de cartones helenísticos que aparecen reproducidos en otras zonas del Imperio, por lo que en cierto modo queda mermada su originalidad temática, que no así la estilística.

Por otro lado, parte esencial de este trabajo ha sido el determinar las influencias africanas en el mosaico. Para ello ha sido de gran ayuda el estudio del mosaico de la Orla de animales, que nos ha permitido ir desgranando los rasgos que en ambos mosaicos coincidían con la tipología africana.

En Hellín la influencia nos parece obvia: la gran mayoría de los paralelismos iconográficos de los mosaicos de Hellín se encuentran en el Norte de Africa. Es más, incluso creemos estar en condiciones de afirmar que la escuela a la que pertenecía el mosaísta o mosaístas que realizaron los mosaicos de Hellín estaba ubicada en la localidad libanesa de El Djem o en sus alrededores, lugar

en donde más paralelismos encontramos a todos los niveles (fig. 29).

El medio por el cual el africanismo se hizo sentir en esta zona de la península es ya más difícil de determinar. Puede que artistas africanos se trasladasen a la península o puede que el intercambio de cartones entre distintos talleres fuera habitual en la época. En este sentido hemos de señalar que en el siglo III ya había en Hispania auténticos talleres de musivaria, algunos de los cuales gozaron de reconocida fama, como los de la Bética o los de la provincia Tarraconensis (Emporiae, Barcino y Tarraco), señaladas por Balil¹⁰⁹. Incluso en la zona objeto de nuestro estudio, Ramallo¹¹⁰ sugiere la idea de que pudo haber una escuela o taller de musivaria, o al menos, un conjunto de artesanos formados en el mismo ambiente artístico, dadas las concomitancias entre mosaicos como los de Jumilla, Elche y Balazote, que confieren una personalidad peculiar a este sector.

De cualquier modo, todos los datos apuntan a que la influencia africana fue real, y que dio como resultado una síntesis cultural extraordinariamente rica.

¹⁰⁹ BALIL, A.: «Las escuelas musivarias del conventus tarraconensis». *La Mosaïque Greco-Romaine*, II, pp. 29-39.

¹¹⁰ RAMALLO ASENSIO, S. F.: *Op. cit.*, p. 165.

¹¹¹ Después de haber entrado en imprenta el presente artículo, ha llegado a nosotros un trabajo de C. R. LONG: «The twelve gods of Greece and Rome» en *Etudes préliminaires aux religions orientales dans l'Empire Romain*, pp. 298-301, donde, aparte de consideraciones técnicas, hace un estudio de las concordancias entre las divinidades representadas en el mosaico, los meses y el zodiaco.

TAPA DE UN SARCOFAGO PALEOCRISTIANO DE PLOMO PROCEDENTE DE ANDUJAR (JAEN) EN EL M.A.N. *

Por M.^a DEL PILAR SÁENZ Y VELASCO

Procedente del comercio de antigüedades fue adquirida por la Asociación de Amigos del Museo Arqueológico Nacional y posteriormente donada al Museo Arqueológico el 21 de diciembre de 1984, ingresando en los fondos del Museo a partir de esta fecha con el número 1984/66/1. Los datos proporcionados en el momento de su compra señalan que apareció en una zona próxima a Andújar (Jaén), desconociéndose el lugar exacto y la forma de su hallazgo.

Es una cubierta plana de un sarcófago de plomo, de forma trapezoidal, más ancha por la cabecera que por los pies. Sus dimensiones son 1,90 m. de largo, 0,62 m. de ancho en la zona de la cabecera, 0,50 m. de ancho en los pies y un grosor de un centímetro (fig. 1).

La tapa está realizada en lo que parece ser una sola lámina de plomo, presentando la peculiaridad de tener la cara exterior lisa, sin ningún tipo de decoración, mientras que la interior aparece decorada con una serie de motivos que se repiten a lo largo de toda la tapa. Una vez decorada la lámina se doblaron a mano sus laterales, estando los extremos de la banda de la cabecera doblados sobre las bandas laterales, quedando las aristas curvadas y los ángulos plegados. Por lo que se refiere a las esquinas de la zona de los pies los ángulos quedan configurados al doblar el lateral izquierdo hacia fuera y la banda de los pies, propiamente dicha, hacia el exterior, montándose en el lateral derecho (fig. 2).

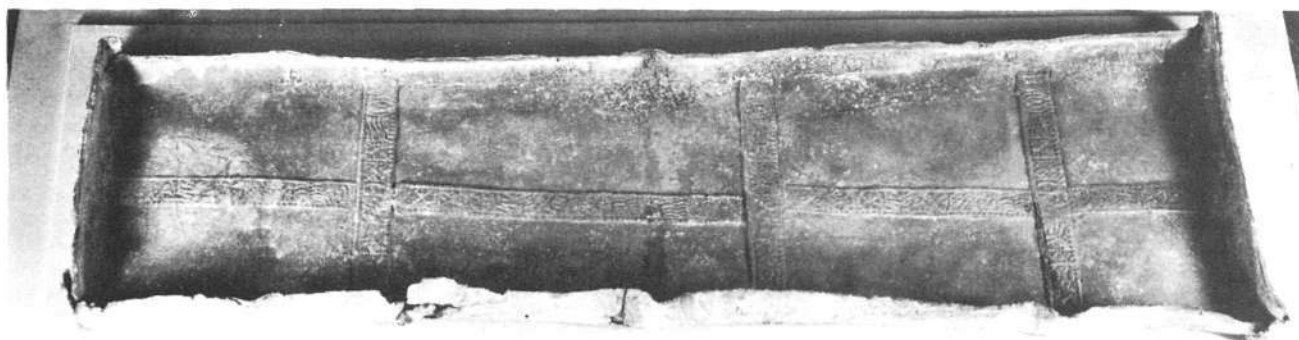


Fig. 1.—Vista general de la tapa del sarcófago.

* Mi agradecimiento al Dr. Caballero Zoreda por su ayuda prestada y a mi hermano Juan Pablo por los dibujos.



Fig. 2.—El lateral izquierdo dobla sobre la banda de los pies configurando la esquina.

La superficie interior de la tapa queda estructurada a través de la decoración, ésta se distribuye en tres bandas transversales, una longitudinal y la cenefa decorativa que la bordea (fig. 3). Creándose unos espacios rectangulares libres de decoración, característica contrapuesta al «horror vacui» de los sarcófagos aparecidos en el Hipogeo de Debb'aal, en Tiro, donde el artesano dispuso los motivos decorativos evitando dejar grandes espacios vacíos, incluyendo en ocasiones motivos ajenos a la decoración de conjunto (Hajjar, 1965, pág. 99).

La decoración realizada a molde mediante una matriz, consiste en una serie de diez motivos completos y dos incompletos al principio y final de la misma. El borde superior de la matriz presenta una moldura lisa, mientras que el inferior tiene una decoración a base de perlas (fig. 4).

A continuación procederemos a realizar, por orden riguroso, la descripción de los distintos elementos decorativos, que aparecen encerrados en cuadrados, círculos o rectángulos.

Primero. — Inscrita en un cuadrado, un aspa arboriforme que deja en relieve una cruz de brazos iguales con motivos rehundidos en el centro, de forma triangular.

Segundo. — Separado del anterior por una banda vertical de perlas. En el interior de un círculo, que a su vez se inscribe en un cuadrado, se inserta un aspa, que responde a la tipología de la cruz de San Andrés, dejando en relieve unos espacios triangulares con los bordes redondeados que dan lugar a una especie de cuadrifolia; presentando tres de las hojas las mismas marcas triangulares rehundidas que el primer motivo.

Tercero. — Círculo radiado dividido en seis segmentos, proporcionando la figura en relieve de una roseta de seis pétalos. Todo ello cobijado por un rectángulo, siendo tangente con el círculo únicamente en las zonas superior e inferior.

Cuarto. — A partir de un eje vertical se disponen, de forma simétrica y paralela, cuatro líneas rectas en diagonal ascendente, dando lugar a un motivo arboriforme incluido en un rectángulo.

Quinto. — Se repite el tercer motivo, presentando en la parte superior del radio dispuesto verticalmente en la parte superior del círculo un saliente a la derecha, que permite identificar el motivo con el de un crismón.

Sexto. — Inmerso en un cuadrado, motivo reticular en diagonal, dejando en su interior pequeños rombos en relieve.

Séptimo. — Separado del anterior por una banda vertical de perlas. Se repite el primer motivo con algunas diferencias, como son la presencia de las marcas triangulares únicamente en los brazos horizontales de la cruz y por otra parte, la existencia de una muesca hacia fuera en el lado izquierdo del brazo vertical superior.

Octavo. — En el interior de un rectángulo cinco líneas paralelas de doble ondulación.

Noveno. — Dentro de un óvalo se inscribe un aspa cerrada, que deja en relieve cuatro espacios triangulares con los bordes redondeados configurando una cuadrifolia o una roseta de cuatro pétalos.

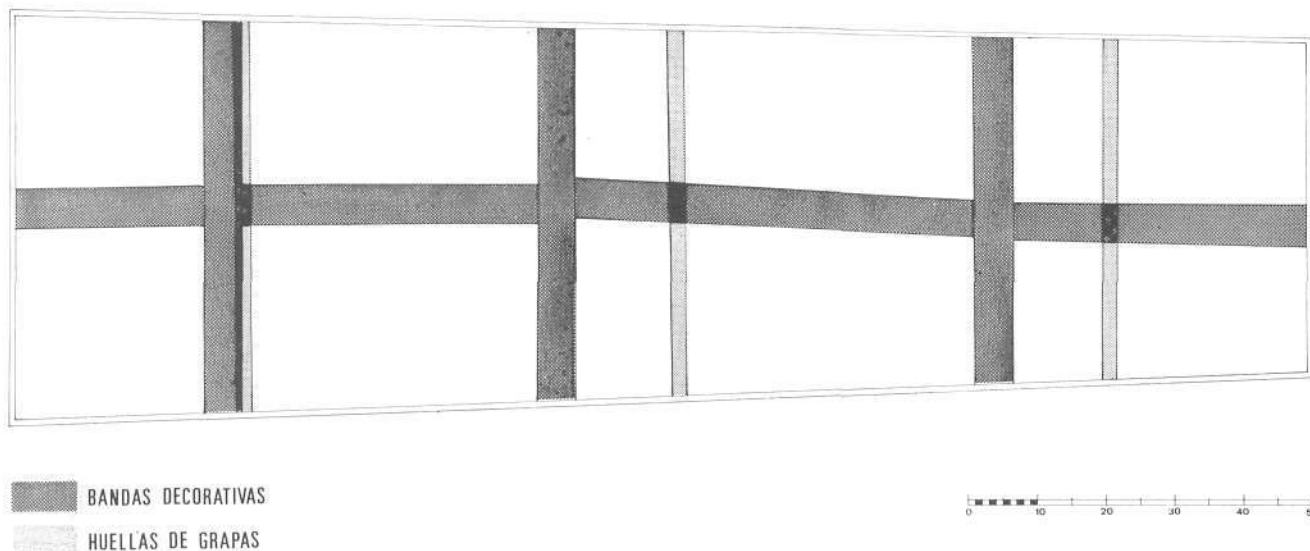


Fig. 3.—Esquema en el que se aprecia la disposición de la decoración en la cara interior de la tapa y la presencia de las huellas de las grapas de hierro.

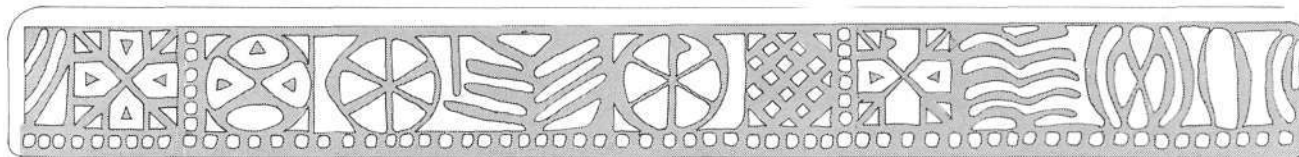


Fig. 4.—Matriz con la serie completa de los motivos geométricos.

Décimo. — Por las dimensiones quizá se trate de otro motivo, pero su mal estado de conservación dificulta su identificación, distinguiéndose únicamente varios trazos verticales curvos.

Las medidas de la banda decorativa son de 5,5 cm. de anchura y entre 48 y 44 cm. de largo en las bandas transversales, debido a que se adapta a la forma trapezoidal de la tapa.

La matriz ha sido colocada primeramente para realizar las bandas transversales, posteriormente la longitudinal, con sus cuatro tramos y por último las laterales como lo demuestra el hecho de que la banda del lateral izquierdo queda por debajo de la banda transversal que se encuentra más próxima a los pies (fig. 5).

En las bandas decorativas de los laterales se aprecia la disposición de la matriz, iniciándose en el lateral izquierdo de los pies hacia la cabecera, mientras en el derecho es a la inversa, lo que indica la dirección en la colocación de la decoración.

Las bandas transversales nos permiten ver la totalidad de los elementos decorativos que conforman la matriz, mientras que en las laterales se aprecia, en unos casos, la yuxtaposición de matrices y en otros, su superposición, como en la banda de la cabecera.

La superposición más clara se aprecia en el tercer tramo de la banda longitudinal, siendo tan marcada que permite ver con claridad únicamente los motivos iniciales y finales, mientras que los centrales se montan unos en otros, dando lugar a confusión, confusión que se ve acrecentada por la pérdida de relieve que ha sufrido en esta zona la decoración (fig. 6).

Como dato curioso cabe resaltar el hecho de que en el tramo de la banda longitudinal más próximo a la cabecera, la matriz ha sido invertida apareciendo el borde con la decoración de perlas a la izquierda en lugar de a la derecha.

En el interior de la tapa se aprecian tres huellas de hierro que nos señalan la existencia de tres barras de dicho

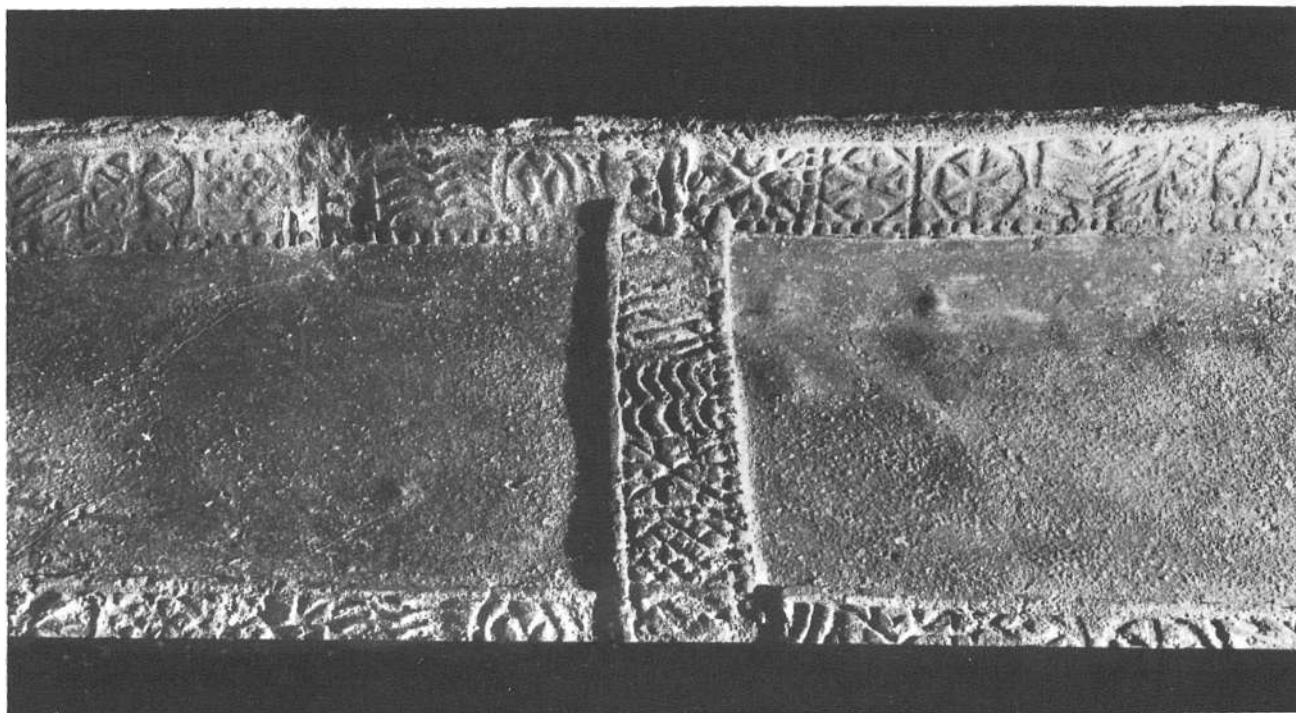


Fig. 5.—Detalle de la banda transversal próxima a los pies.

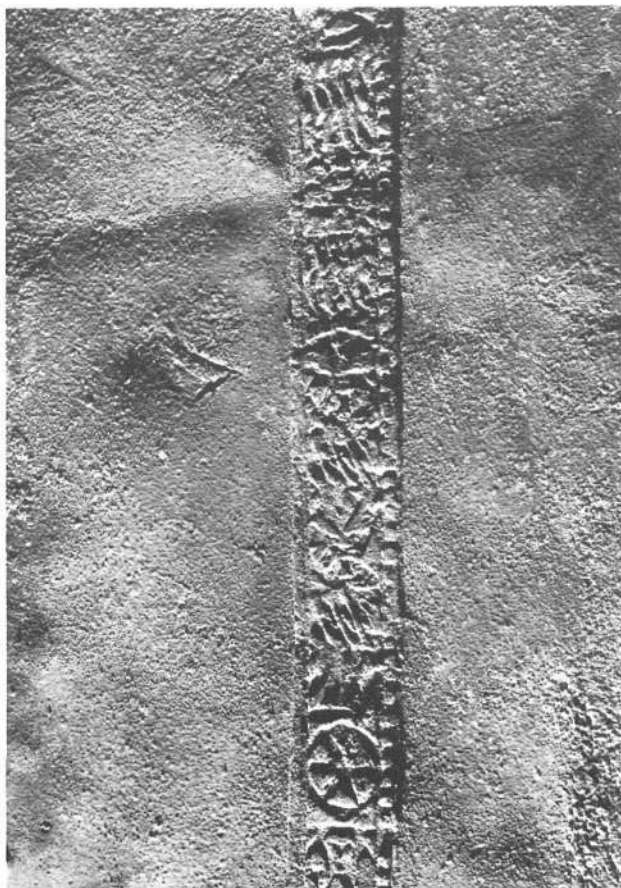


Fig. 6.—Superposición de motivos decorativos.

material dobladas en sus extremos, que probablemente tuvieron forma de grapas y cuya función sería evitar que la tapa se doblara por su propio peso y, sobre todo, en el caso de que el sarcófago no tuviera otra cubierta protectora y recibiera directamente las capas de tierra sobre la lámina de plomo, impediría su hundimiento.

Los sarcófagos, constituidos por una caja —generalmente rectangular— y una cubierta o tapa —plana o abombada—, eran colados en dos láminas de plomo, cuyos laterales eran doblados sobre sí mismos, quedando las aristas curvadas y los ángulos plegados, adquiriendo la misma configuración que si de una caja de cartón se tratara.

La técnica empleada en la fabricación de los sarcófagos de plomo suponía la consecución de una serie de fases. La decoración se realizaba a molde, mediante unas matrices de materia dura —terracota o madera—; una vez esculpidos los moldes, el maestro artesano los imprimía en hueco sobre un lecho de arcilla o de arena humidificada, que posteriormente recibía el plomo fundido. Esta teoría está apoyada por autores como Bertin (1974, pág. 46), Avi-Yonah (pág. 138) y Mercklin (1936, pág. 54), mientras que otros proponen que los moldes se realizarían en «materia blanda» (Chéhab, 1935, pág. 65), «arcilla» (Müfid) y «arena», señalando Frizot que

se trataría de «arena fina», generalmente arena de fundición (Frizot, 1977, pág. 82).

Los motivos decorativos de las matrices podían ser un conjunto de motivos o un único motivo aislado.

Michel Frizot al estudiar los estucos de la Galia y de las provincias romanas encontró analogías técnicas e iconográficas con los sarcófagos de plomo y con la sigillata, siendo consciente de que la técnica de los estucos a molde es a la inversa, ya que los moldes están en contacto con la materia (Frizot, 1977, pág. 82).

La continuidad a lo largo del tiempo de algunos motivos decorativos ha supuesto que autores como Hajjar lo expliquen por «la transmisión de las matrices de generación en generación», debido a «la solidez del material en el que estas matrices estaban hechas» (op. cit., pág. 104). Sin embargo Chéhab rechaza esta teoría y afirma que los moldes se destruían después de cada fundición (op. cit., pág. 65), como lo prueba el hecho de las ligeras variantes que hay en un mismo sarcófago. Por su parte Bertin afirma que la técnica de fabricación de los sarcófagos de plomo refleja una producción industrial que emplea patrones estereotipados.

Las zonas de Líbano (Tiro, Sidón, Beirut), Israel (Jerusalén, Ascalón) y Siria fueron los grandes centros productores de sarcófagos de plomo, en los que se empleaba la misma técnica de fabricación, pero con claras diferencias iconográficas y estilísticas. A pesar de estas diferencias constituyen el tipo de sarcófago denominado «sirio», en el que se puede contemplar una rica decoración, ya sea a base de cuadros de ornamentación con motivos arquitectónicos o lineales, en los que se incluye la llamada decoración de «relleno» a base de figuras —tanto humanas como de animales—, vegetales y símbolos del Cristianismo o del Judaísmo. A la presencia de yacimientos de plomo en Asia Menor y a la práctica de las artes del metal se debe el gran desarrollo que tuvo en esta zona la fabricación de sarcófagos de dicho material.

Entre los motivos decorativos característicos de los sarcófagos «sirios» hay que señalar símbolos relativos a los ciclos de Baco y Psiké; la representación de divinidades del Olimpo romano: Marte, Minerva; motivos de carácter arquitectónico: columnas acanaladas en espiral, el típico frontón sirio; motivos vegetales; guirnalda de hojas de laurel, hiedra, rosetas; cabezas de Medusa; esfinges, animales marinos afrontados, leones afrontados a un vaso; jabalíes y leones corriendo; motivos de carácter geométrico como ruedas de radios curvos, rombos y triángulos que enmarcan otro tipo de motivo (Bertin, 1974, págs. 43-82).

A partir del Edicto de Milán, 313 d. C., con el reconocimiento del Cristianismo, y especialmente a finales del siglo IV, aparecerán signos distintivos del Cristianismo, como la cruz, símbolos de Dios como luz y vida, el crismón o monograma de Cristo; así como símbolos del Judaísmo: candelabro de siete brazos o los nudos judíos. Los motivos cristianos en ocasiones resaltan el emplazamiento de la cabeza del difunto, mientras que los judíos se disponen por toda la superficie del sarcófago.

En España los hallazgos de sarcófagos de plomo se concentran en torno a dos grandes áreas, la Bética y la Tarraconense, zonas de gran importancia en época ro-

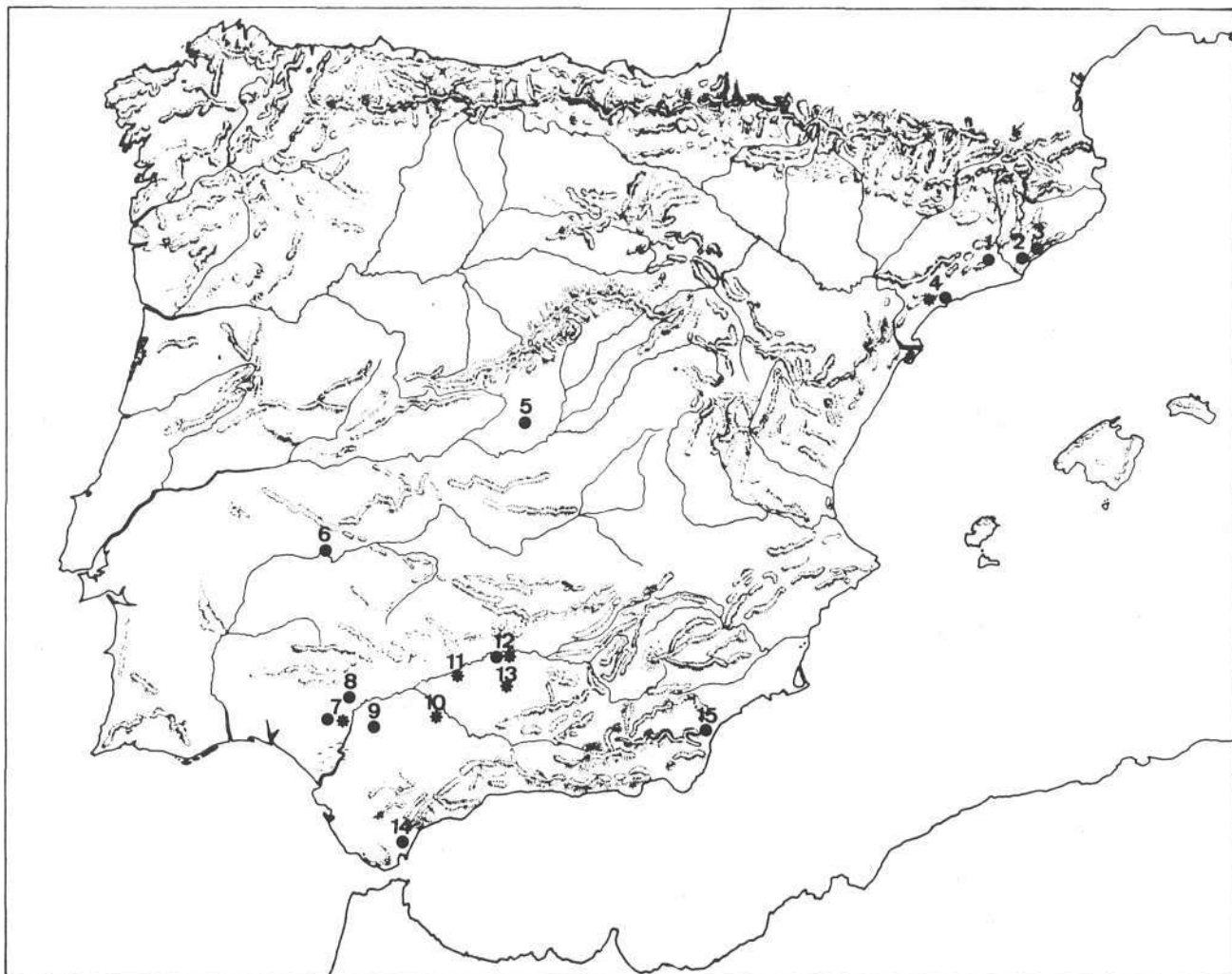


Fig. 7.—Distribución geográfica de los sarcófagos de plomo encontrados en España. 1. Tarrasa (Barcelona). 2. Vilasar de Mar (Barcelona). 3. Mataró (Barcelona). 4. Tarragona. 5. Alcalá de Henares (Madrid). 6. Mérida (Badajoz). 7. Itálica (Sevilla). 8. Peñaflor (Sevilla). 9. Arva (Sevilla). 10. Ecija (Sevilla). 11. Córdoba. 12. Andújar (Jaén). 13. Martos (Jaén). 14. Carteia (Cádiz). 15. Villaricos (Almería).

mana y en las que se encuentran emplazados los yacimientos plumbíferos de mayor explotación (fig. 7).

En la Tarraconense, han aparecido sarcófagos y urnas de plomo en la provincia de Barcelona, en la antigua Iluro —Mataró—, en Tarrasa —Municipium Flavium Egara— y en Vilasar de Mar, todos ellos sin decorar, a excepción del de Tarrasa que presenta una decoración en las paredes de la caja a base de metopas realizadas con perlas y entre las metopas aparecen cuadrigas y una Gorgona. En Tarragona se hallaron sarcófagos de plomo sin ningún tipo de decoración, salvo una cruz incisa en la tapa de uno de ellos.

Por lo que se refiere a la Bética, nos encontramos con sarcófagos de dos tipos: por un lado los lisos —Villaricos (Almería), Carteia (Cádiz), Arva, Peñaflor e Itálica (Sevilla) y Andújar (Jaén)—; y por otro los que presentan una decoración de motivos vegetales, romboidales, contrarios a base de perlas —Ecija e Itálica (Sevilla)—, en franjas o bandas, en las que en ocasiones aparecen mo-

tivos de animales como en el caso de los sarcófagos de Córdoba, uno de los cuales se conserva en el Museo Arqueológico Nacional y presenta una escena de cacería; y en ocasiones metopas separadas por pilastras, como en el fragmento de un lateral de la caja de un sarcófago aparecido en Martos (Jaén), depositado en el Museo Arqueológico de Granada, que enlaza con los sarcófagos «sirios».

Así mismo han aparecido sarcófagos de plomo liso en Complutum (Alcalá de Henares, Madrid) y en Mérida (Badajoz), presentando el que apareció en la calle Fournier, tres barras de hierro para levantar o para sujetar la tapa como en el del M.A.N.

Como señala el profesor Balil, la distribución de los sarcófagos de plomo decorados en el área de la Bética se corresponde con la zona de mayor asentamiento de la población oriental en Hispania, como son la zona costera de la Bética, las orillas del río Guadalquivir y el Levante Español (Balil, 1959, págs. 319-320).

El hecho de que la tapa del sarcófago de Andújar provenga, como hemos visto, del comercio de antigüedades, nos impide conocer si se trata de un hallazgo aislado o se encontró dentro del contexto de una tumba y si éste era el caso, a qué tipología respondía la caja, si era de plomo o por el contrario era de mampostería, y en el caso de que fuera de plomo si descansaba directamente sobre el lecho del suelo, como ocurría en el otro sarcófago de Andújar, o si estaba dentro de una fosa revestida de sillares, como el aparecido en 1947 en el campo de la Verdad de Córdoba.

De igual manera desconocemos si llevaba algún tipo de cubierta a dos aguas con tégula plana, o si por el contrario la tierra descansaba directamente sobre la tapa, aunque el buen estado de conservación parece indicar que debía tener algún tipo de protección.

Las huellas que presenta de las tres grapas de hierro tienen la peculiaridad de estar patentes en los laterales de la tapa, lo que parece indicar que enmarcaban exteriormente la caja del sarcófago y no estaban en su interior, ni encajaban en los laterales de la caja.

La funcionalidad de estas grapas es evitar el hundimiento de las tapas y aparecen sus huellas en el fragmento de un sarcófago encontrado en el bosque de Cîteaux (Côte-d'Or, Francia) (Thévenor, 1950, pág. 89). Así mismo, el mencionado sarcófago de la calle Furnier de Mérida presenta tres barras de hierro que servían además para levantar y transportar el sarcófago (Alvarez Sáenz de Buruaga, 1945, pág. 7, lám. II). Como ejemplo de sarcófago en el que han aparecido las grapas «in situ» podemos citar, aunque no es de plomo, sino de mármol blanco amarillento, el perteneciente a la tumba 54 de la basílica paleocristiana de Casa Herrera (Caballero y Ulbert, 1976, págs. 55 y 222).

El estudio de los elementos decorativos de nuestro ejemplar nos muestra, junto a elementos de carácter vegetal y geométrico, un crismón, motivo que centraría la composición, disponiéndose a ambos lados una serie de motivos en los que se repite la cruz, de brazos iguales, arboriforme o de San Andrés. Así mismo aparecen dos elementos a los que igualmente se les puede dar una interpretación cristiana como son el cuarto, identificándole con el árbol de la vida; y el octavo, con el tema de las aguas del Bautismo, motivos ambos que personifican a Jesucristo, como fuente de luz y vida.

Anteriormente hemos intentado enumerar los sarcófagos de plomo aparecidos en España, no encontrando, en lo que se refiere a la decoración, ningún paralelo exacto a esta tapa, lo que la convierte en una pieza de carácter único y excepcional.

La cronología de los sarcófagos de plomo en España abarca desde el siglo II d. C. hasta el siglo V, siendo los primeros sarcófagos fruto de importaciones. Por la decoración de la tapa del sarcófago y atendiendo a su posible simbología, la cubierta de Andújar se podría datar hacia finales del siglo IV o primera mitad del siglo V d. C.

APENDICE

El análisis espectrométrico de un fragmento de la tapa de sarcófago realizado con la técnica de fluorescencia de

rayos X Por SALVADOR ROVIRA LLORENS arroja la siguiente composición:

Plomo	99,06	%
Estaño	0,12	%
Antimonio	0,03	%
Plata	0,029	%

No se ha detectado manganeso, cobalto, cobre, zinc, arsénico.

Hay trazas de hierro, níquel y calcio.

El metal presenta una fuerte capa estable de óxido plumboso blanquecino, también PbO_2 y $(CO_3)_2 Pb$.

BIBLIOGRAFIA

- ALVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, José: *Museo Arqueológico de Mérida. Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, 1945, vol. 6.
- BALIL, Alberto: *Sarcófago romano del Levante español*. Revista de Guimarães, 1959, vol. LXIX, p. 303.
- BERTIN, Ann-Marie: *Les sarcophages en plomb syriens au Musée du Louvre*. Revue Archéologique, 1974, pp. 43-82.
- BLANCO, C.: *Sarcófago de Carteia*. Memoria de los Museos Arqueológicos Provinciales, 1940.
- BONSOR, G. E.: *Sarcófago de Arva*. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1901.
- BONSOR, G. E.: *The archaeological expedition along the Guadalquivir*, 1931.
- CABALLERO ZOREDA, Luis y ULBERT, Thilo: *La basílica paleocristiana de Casa Herrera en las cercanías de Mérida (Badajoz)*. Excavaciones Arqueológicas en España, n.º 89.
- CABROL, LECLERCQ y MARROU: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et liturgie*, 15 vols.
- CASANOVAS FOLCH, Jaime: *El sarcófago de plom romà de Can'Anglada*. Monografías Vallesanes, n.º 5, Terrassa, 1987.
- CHEHAB, M.: *Sarcophages en plomb du Musée national libanais*. Syria, XVI, 1935.
- DAREMBERG, Ch. y SAGLIO, E.: *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, París, 1982.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Dimas: *Una interesante tumba romana hallada en Complutum*. Noticiario Arqueológico Hispánico, 1976, vol. 4, p. 595 y ss.
- FERNÁNDEZ Y LÓPEZ, M.: *Excavaciones en Itálica en 1903*, 1904.
- FRIZOT, Michel: *Stucs de Gaule et des provinces romaines. Motifs et techniques*, Dijon, 1977.
- HAJJAR, Joseph: *Un hypogée romain à Debb'aal dans la région de Tyr*. Bulletin du Musée de Beyrouth, XVIII, 1965.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, SANCHE CORBACHO y COLLANTES DE TERAN: *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Sevilla*, III, 1951.
- MARINÉ, María: *Un recipiente romano de plomo, decorado con sellos en el M.A.N.* Boletín del Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 1983, tomo I, n.º 1.
- MARTIGNY, L'Abbé: *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, París, 1877.
- MEMORIAS DE LOS MUSEOS ARQUEOLÓGICOS PROVINCIALES, 1940, pp. 55-56: *Sarcófago de plomo de Córdoba gemelo al sarcófago de plomo de Córdoba del Museo Arqueológico Nacional*.
- PELLICER Y PAGES, J.: *Estudios histórico-arqueológicos sobre Iluro*, 1887.

- PEMÁN, César: *Memoria sobre la situación arqueológica en la provincia de Cádiz en 1940*. Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas. Informes y Memorias. Madrid, 1941, n.º 1.
- RIBAS, M.: *El Poblament d'Illuro*, Mataró, 1952.
- SANTOS JENER, Samuel de los: *Sarcófagos romanos de plomo hallados en Córdoba*. Archivo Español de Arqueología, 1940-1941, vol. XIV, pp. 438-440.
- SANTOS JENER, Samuel de los: *Museo Arqueológico de Córdoba*. Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales, 1947, vol. 8, pp. 90 y ss.
- SERRA VILARÓ, Juan: *Excavaciones en la necrópolis romano-cristiana de Tarragona*. Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, Madrid, 1928, n.º 104.
- SERRA VILARÓ, Juan: *Sepulcros y ataúdes de la necrópolis de San Fructuoso (Tarragona)*. Ampurias, 1944, tomo VI, pp. 179-207.
- SOTOMAYOR MURO, Manuel: *Sarcófagos romano-cristianos de España*. Estudio iconográfico, Granada, 1975.
- SOTOMAYOR MURO, Manuel: *Marcas y estilos en la sigillata decorada de Andújar (Jaén)*, Jaén, 1977.
- THOUVENOT, Raymond: *Essai sur la province romaine de la Bétique*.
- THOUVENOT, Raymond: *Sarcophage chrétien découvert à Rabat. Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1949.
- TORRES LAGUNA, Carlos: *Descubrimiento de una sepultura antigua en Andújar, Oretania*, 1965, pp. 110-113.
- TULLA, J.; BELTRÁN, P. y OLIVA, C.: *Excavaciones en la necrópolis romano-cristiana de Tarragona*. Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, Madrid, 1927, n.º 88.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Luis: *Sarcófago romano de plomo, procedente de Córdoba*. Adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional (1940-1945), p. 116.

UNA PILA BAUTISMAL ROMANICA ITALIANA EN EL M.A.N.

Por ANGELA FRANCO MATA

En 1984 ingresaba en el Museo Arqueológico Nacional por compra a la casa de antigüedades «Daedalus» de Barcelona¹ una pila bautismal (expediente n.º 1984/70) excepcional, de piedra dolomítica, compuesta actualmente de dos elementos, un fuste cilíndrico, de color blanco amarillento, y la pila propiamente tal, de tonalidad rojiza, cilíndrica y en disminución convexa hacia la base, plana; cuatro cabezas de animales interrumpen el borde superior de aquélla, cuya superficie, como la del fuste, aparece totalmente decorada, cual si de un tejido oriental se tratase. La decoración, en bajo-relieve, obtenida a base de rehundido, está formada por elementos vegetales y animales distribuidos en perfecta armonía, cuyo sentido de la simetría juega un papel preponderante (fig. 1).

Comenzando la descripción en orden ascendente, el fuste se ocupa con animales inscritos dentro de círculos constituidos por tallos triples ondulantes, que emergen rectos de la base inferior, por lo que la cavidad correspondiente no es circular, sino una especie de puerta rematada en arco de medio punto; los animales, salvo en una ocasión, están dispuestos individualmente, y su identificación precisa no resulta tarea fácil. Sí conviene advertir en primer lugar la alternancia de cuadrúpedos y aves, algunos de aquéllos, ligados con la fantasía, y las aves parecen relacionadas con rapaces más o menos agresivas y a veces con cisnes. Esta es la relación que en mi opinión puede presentarse como probable, aunque en todo caso, provisional, considerando cada una de las filas

verticalmente: a) dos cisnes afrontados por la espalda; dragón cuadrúpedo con orejas de perro y pico; ave; elefante; b) ave; dragón; ave; jabalí; c) felino; ave; felino; ave; d) perro; ave; felino; ave. Nota común es la reiteración de hojas palmiformes, que aquéllos comen. En los intersticios de los círculos se han dispuesto cruces griegas florenzadas² (fig. 2). En la pila, entre doble cenefa con decoración derivada de modelos clásicos, se han dispuesto en las cuatro caras originadas por la colocación de las cabezas de animales antedichas, otras tantas estructuras ovales abiertas inferiormente en forma de omega Ω dentro de las cuales se inscriben parejas de animales, unas veces afrontados y otras en lucha, animales que repiten en parte la tipología de los figurados en el fuste, es decir, aves y cuadrúpedos; aquéllas, aunque de larga cola, no son sin embargo pavos reales, tema muy repetido en este tipo de objetos litúrgicos; parecen más bien cisnes o águilas, afrontadas en dos ocasiones, en torno a un árbol, con los picos hacia abajo, y uno hacia abajo y otro hacia arriba respectivamente; en los dos restantes se ha representado un cuadrúpedo luchando con un ave y aquél vencido por ésta. Los intersticios de las mencionadas estructuras ovales se ocupan con hojas palmiformes. Las cabezas de animales en el borde superior de la pila podrían identificarse, con reservas, con un carnero, dos felinos y un águila (fig. 3).

En cuanto a las dimensiones, destaca inicialmente su carácter esbelto, dado sobre todo por el airoso fuste; la altura total es de 133,5 cm., alto del fuste: 90 cm.; diá-

¹ Su propietario, D. Manuel Trallero, me informó de su proveniencia de Inglaterra.

² THOBY, P.: *Le Crucifix des origines au Concile de Trente*, Nantes, 1959, p. 127, y la da para el siglo XII como tipología general.



Fig. 1.—Pila bautismal románica italiana. Último cuarto del siglo XI.

metro: 26 cm.; alto pila: 43,5 cm.; diám. superior: 54 cm.; diám. base: 37,5 cm.; grosor medio pared: 4,3 cm.; alto cabezas: 17,9 cm.; ancho: 12,5 cm.; grueso: 8 cm. Su conservación es bastante buena, sobre todo en lo que concierne a la decoración y perfiles de las figuras; la pila se

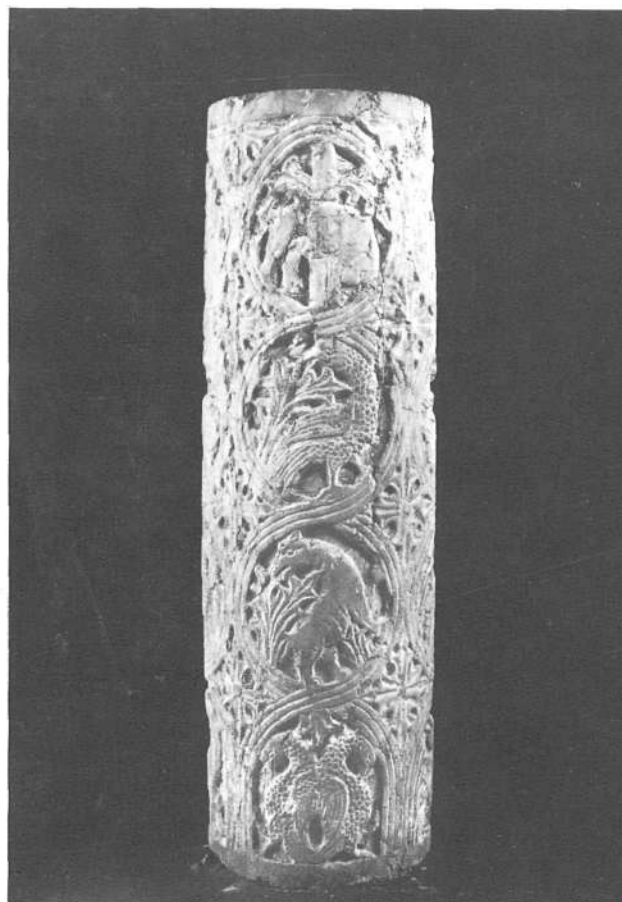


Fig. 2.—Detalle del fuste sustentante.

rompió y ha sido recompuesta por medio de lañas interiores que disimulan el desperfecto, y se ha perdido la basa, pues demuestra su primitiva existencia la pila de similares caracteres del Museo Lázaro Galdiano, que es de superficie cuadrangular y estructura troncopiramidal con un toro decorado con sogueado y sobre él una escocia, todo ello de clara dependencia clásica, como se ha advertido anteriormente para otros elementos decorativos de la pila del Museo Arqueológico Nacional³. A diferencia de ésta, la pila del M. Lázaro presenta una mayor complicación iconográfica, lo que representa una fecha de ejecución algo más tardía⁴, si bien ambas participan de una tendencia hacia un simbolismo abstracto común alejado de los programas iconográficos que tanto desarrollo adquirieron en Europa sobre todo en los siglos XII y XIII como ha demostrado sabiamente F. Nordström⁵; los caracteres de ambas pilas las pueden colocar con una diferencia de más o menos medio siglo, en el último cuarto del siglo XI y primera mitad del siguiente.

³ Sobre las influencias clásicas en el arte medieval se ha escrito mucho; sólo consigno en el presente lugar el clásico estudio de ADHÉMAR, J.: *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français* (Studies of the Warburg Institute, vol. VII), Londres, 1939, y más recientemente aunque dedicado a arte funerario el *Colloquio sul reimpiego del sarcofagi romani nel Medioevo*, Marburg/Lahn, 1984.

⁴ CHAMPEAUX, G. y STERCKX, S.: *Introducción a los símbolos*, vol. VII de Serie Europa Románica, traducc. españ., Madrid, 1984, pp. 267-286.

⁵ NORDSTRÖM, F.: *Mediaeval Baptismal Fonts. An Iconographical Study*, Estocolmo, 1984.



Fig. 3.—Detalle de la pila.

Para concretar las similitudes y diferencias entre una y otra pila, conviene describir la segunda. En primer lugar su estructura es semioval con borde cóncavo decorado con una teoría de escamas; las cabezas de animales se han sustituido por cuatro hombres jóvenes imberbes de largas cabelleras, portadores de diversos objetos: una llave, un libro cerrado con la representación de una cruz patada y un escudo; en la superficie de aquella se insiste reiteradamente en la representación de aves enmarcando círculos, picando ramas o como tenantes de escudos, cuyo emblema es siempre una torre de un castillo; las aves, similares a la pila del M.A.N., presentan diversas actitudes y dimensiones, dominando la ley del marco. También aquí se han figurado seres humanos: dos cabecitas asomando de una barca con dos remos, y finalmente dos animales con cabezas gatunas y dos bellísimos pavos reales bebiendo de un cáliz completan la decoración. El fuste resulta más similar al de nuestra pila, aunque ahora aparece más evidente la idea de representar animales fantásticos; he aquí la enumeración: a) cuadrúpedo con hoja a su izquierda; águila ladeada; grifo;

águila de frente; b) águila; cuadrúpedo; águila; cuadrúpedo de dos cabezas y hoja a su derecha; c) basilisco; águila; basilisco; águila; d) águila; cuadrúpedo; águila; cuadrúpedo. Es asimismo de piedra dolomítica y su estado de conservación no es satisfactorio, por cuanto está afectada por la erosión de las inclemencias del tiempo, ya que está al aire libre; sin embargo, está completa en cuanto a la estructura ⁶.

Efectuada la descripción, conviene tratar aspectos relativos a la significación estructural e iconográfica; el actual estado de la investigación en torno a este importante capítulo de la liturgia sacramental cristiana del Medievo ⁷ proporciona interesantes datos de los que pueden extraerse en unas ocasiones conclusiones convincentes e hipótesis no tan concluyentes en otros. Por lo que concierne al simbolismo estructural, ambas pilas pertenecen al tipo de sustentación individual que, a diferencia de la cuádruple —sostenida por cuatro columnas—, simboliza (el propio soporte que sirve de zócalo a la pila) el eje del mundo alrededor del cual giran las existencias cambiantes ⁸. La pila bautismal es el baño de la purifi-

⁶ Agradezco a Doña Marina Cano las facilidades dadas para su estudio.

⁷ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.: *Dictionnaire des Symboles*, reed., París, 1969, p. 330; CHAMPEAUX, G. y STERCKX, S.: op. cit., pp. 267-286.

⁸ Cuando la pila monta sobre cuatro columnas significan éstas los cuatro puntos cardinales y la totalidad del universo o los cuatro Evangelistas y la totalidad de la creación, cfr. CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.: op. cit., p. 330.

cación y revigorización y el renacimiento en un ser nuevo, todo lo cual conlleva el simbolismo preciso de la regeneración aludido. Este tipo de pila bautismal, que se repite insistentemente a lo largo del medioevo en Europa, es mucho más frecuente que el de basa cuádruple, aunque a menudo, como en la citada pila del M. Lázaro y originariamente en la del M.A.N., se entremezcla con el complicado simbolismo del número cuatro, bien por la estructura cuadrangular o bien, como es común en Europa, sobre todo central y norte, por sustentarse el fuste sobre cuatro animales, bien que formando un todo unitario con la basa.

En cuanto a la iconografía, la pila del M.A.N. responde inicialmente a un doble pensamiento, de una parte la vida placentera y amable en el paraíso antes de la caída de Adán y Eva, y de otra la lucha entre el bien y el mal, la Psicomachia, interpretada tan frecuentemente por medio de animales, reales y fantásticos, durante la Edad Media. El primer aspecto se hace presente en los animales entre plantas, cuya interpretación como fuente de la vida del Paraíso se expresa más claramente en la pila del M. Lázaro con los dos pavos reales bebiendo del cáliz, tomado de Evangeliarios altomedievales, como lo pueden probar por ejemplo el Evangeliario de Godescalco, de 781, y el de San Medardo de Soissons, en los cuales se ve la Fuente de la Vida sostenida por columnas, varios animales y sendos pavos reales en torno de aquélla, de estructura de un cáliz⁹. Las estructuras circulares enmarcantes de los animales, que anteriormente he identificado con tallos, responden en parte, al tipo de ramas espiraliformes del magnífico mosaico absidal de San Clemente de Roma, que emergen de los cuatro ríos del paraíso, como acertadamente indica F. Nordström¹⁰, ríos que en las pilas madrileñas se sustituyen, en mi opinión, por la propia agua bautismal como fuente de salvación.

La lucha de los animales recoge una doble significación, por una parte la lucha entre el bien y el mal de forma genérica, y por otra, la lucha que el hombre debe de mantener con los vicios¹¹. La que enmarca las parejas de animales en la pila del M.A.N. tiene evidente relación con el Todopoderoso, principio y fin de todas las cosas, el Alfa y la Omega, como se figura en un Benediccionario del Archivo de la catedral de Bari; en efecto, allí se

ve a Cristo bendiciendo inscrito en una Omega, que está en conexión directa con la bendición de la pila bautismal¹².

En cuanto a las cabezas de animales en la parte superior de la pila no resulta fácil la concreción de su simbolismo, a consecuencia de la propia dificultad de identificación de aquéllas. En bastantes pilas románicas europeas se repite el tema de las cabezas de los animales de los Evangelistas, pero aquí sólo aparece clara el águila de San Juan; los dos felinos no conectan con esta idea, y tampoco la cabeza de carnero, que la simbología pone en relación con la tierra o con el aire, éste a su vez, símbolo de la Justicia¹³. La figura humana con llave en la pila del M. Lázaro es evidentemente San Pedro guardián del cielo¹⁴, y la barca con dos personajes alude a la vocación del apóstol; el simbolismo del agua conecta directamente con el bautismo. El conjunto de cuatro jóvenes con las melenas al viento quizá deriven de los cuatro vientos apocalípticos, que alcanzó gran profusión en el arte hispano mozárabe y también europeo del siglo X y antes¹⁵. La cruz es un tema frecuentísimo en las pilas medievales, como símbolo de salvación analizado exhaustivamente por Bauerreiss¹⁶.

Estilísticamente ambas pilas responden a la corriente artística italiana desarrollada en la región veneciana en contacto con el mundo bizantino y también con el arte lombardo¹⁷. De Bizancio proviene el sentido planiforme del relieve, que toma vida en todo el arco adriático¹⁸, con influencia directa de las artes del marfil y de los tejidos, estos últimos inspiradores de la idea de la simetría. Presentan paralelismos con un relieve del Museo Barraco, de Roma, que P. Toesca compara con mármoles venecianos y en el que también se aprecia la huella de Bizancio¹⁹.

La decoración planiforme y abstracta ha sido relacionada por F. Nordström²⁰ con un maestro anónimo «Byzantios», lo cual resulta bastante significativo de cara a la configuración de un taller concreto ubicado en tierras venecianas, que se servía de la piedra de los Montes Dolomíticos, que daba a veces distintos colores, como en la pila del M.A.N., en mi opinión ligada a un simbolismo, cuyo significado desconocemos.

⁹ NORDSTRÖM, F.: op. cit., pp. 11-20, figs. 1 y 2. TOESCA, P.: *Il Medioevo*, reed. Turin, 1965, vol. I, p. 439, fig. 261, menciona un relieve veneciano en San Marcos, del siglo X, con dos pavos reales afrontados en torno a un árbol que se eleva de un gran recipiente.

¹⁰ NORDSTRÖM, F.: op. cit., pp. 27-28, fig. 13; TOESCA, P.: op. cit., vol. II, 943-945, fig. 621.

¹¹ NORDSTRÖM, F.: op. cit., pp. 132-133.

¹² Ibidem, p. 33; TOESCA, P.: op. cit., vol. II, p. 1.074, fig. 732.

¹³ NORDSTRÖM, F.: op. cit., pp. 38-42.

¹⁴ Ibidem, p. 118.

¹⁵ Es tema de los Beatos, en que los cuatro vientos soplan los olifantes.

¹⁶ BAUERREISS, R.: *Arbor vitae. Der «Lebensbaum» und seine Verwendung in Liturgie, Kunst und Brauchtum des Abendlandes*, Munich, 1938, sobre todo pp. 43-57.

¹⁷ TOESCA, P.: op. cit., vol. II, pp. 809-829.

¹⁸ Ibidem, pp. 867-888.

¹⁹ Ibidem, p. 890, fig. 578.

²⁰ NORDSTRÖM, F.: op. cit., pp. 37, 72, 135, 136.

UN ESTUCHE PARA ESENCIAS EN EL M.A.N.

Por CARMEN LORENZO y
TERESA JIMÉNEZ

Un Real Decreto de 18 de febrero de 1901 autoriza al M.A.N. la compra de la colección que perteneció al Sr. Rico y Sinobas¹. Entre los conjuntos de piezas que la integran, de la más variada naturaleza, se cuenta una importante colección de vidrios españoles cuidadosamente inventariada, en la que figura una pieza difícil de relacionar con las demás: un estuche en forma de libro que contiene entre algodones diez pequeños esencieros de vidrio y se halla revestido al exterior de una tela de seda con un bordado metálico².

La singularidad de la pieza es indudable y por ello creemos que merece ser dada a conocer, si bien la ausencia de documentación, la falta de paralelos conocidos y la propia universalidad de las técnicas en ella empleadas dificultarán su localización en un contexto espacial y temporal concreto.

El hecho que quizá más llame la atención es el uso de un estuche de estas características como contenedor de esencieros, primer caso del que hemos tenido noticia. De ahí que este curioso objeto nos plantee la duda de si existió originalmente una relación entre el estuche y su contenido, es decir, si el primero fue realizado ex profeso para guardar los esencieros, o si tuvo en principio cualquier otra finalidad y más tarde fue reutilizado.

Una observación detenida del estuche puede ayudarnos en este sentido (figs. 1-3). Se trata de una caja de

forma rectangular, de 20 × 13 cm. aproximadamente, cuyas tapas superior e inferior constituyen las cubiertas del «libro». La caja puede abrirse por ambos lados, y se cierra por medio de dos pequeños refuerzos metálicos que se hallan unidos o fijados por un extremo a la cubierta que hace las veces de fondo y enganchan la tapa a presión por el extremo libre, como si se tratara realmente de los cierres de un libro.

La caja está hecha en madera y compartimentada en doce espacios por tabiques, tres longitudinales fijos, sujetos a los lados menores, y ocho sueltos de pequeño tamaño dispuestos transversalmente dos a dos, sin sujeción alguna. La madera utilizada en el fondo, paredes y tabiques es de la misma calidad y todos los cantos superiores se hallan pintados de color coral. Esta uniformidad de material y tratamiento nos lleva a pensar que la compartimentación de la caja es original y que, por coincidir exactamente el tamaño de estos espacios con el de los esencieros, el estuche pudo verdaderamente haber sido concebido con el fin exclusivo de contener estos pomos.

El interior de la tapa está forrado de papel de fondo blanco y decoración bicolor, combinando manchas en forma de círculos irregulares, de color azul oscuro, con «aguas» de color rojo muy pálido. El diseño es abstracto, pero a la vez ordenado, sugiriendo una cuadrícula o

* Queremos agradecer el apoyo y atención recibidos en la realización de nuestro trabajo. En primer lugar, a la Dra. Angela Franco Mata, conservadora de la Sección de Arqueología Medieval Cristiana del M.A.N. quien, con su amable insistencia, ha logrado que este trabajo vea la luz. Nuestra gratitud también para Dña. Angeles González Mena por sus valiosas sugerencias, su disponibilidad y su interés por nuestro trabajo. También agradecemos su amabilidad a Dña. Felipa Niño, Dña. Isabel Ceballos y Dña. Elena Montesinos.

¹ El expediente de compra de la colección se conserva en el archivo del M.A.N. con el n.º 1901/75 bis. Según consta en estos documentos, el entonces propietario de la colección era D. Esteban Mínguez.

² En el mismo expediente se conserva el inventario de la colección de vidrios, realizado el 21 de mayo de 1900, en el que figura esta pieza con el n.º 257. N.º inv. M.A.N. 55.763.



Fig. 1.—Cara anterior.

mallá los puntos oscuros y una ondulación rítmica de fondo las aguadas. La orilla interior de la tapa, que el papel no llega a cubrir, está pintada de color verde, de modo que sólo el lamentable estado de conservación hace posible ver la madera que constituye su base. En realidad, el soporte apenas queda a la vista: en el interior del estuche, el deseo de proteger los esencieros de potenciales golpes y roturas lleva a rellenar con algodones los espacios destinados a contenerlos, y otro tanto ocurre al exterior, pues el canto del «libro» aparece dorado y el lomo y cubiertas revestidas por completo con la tela bordada.

No obstante, una observación cuidadosa permite apreciar que base y forro no se corresponden exactamente: el revestimiento no fue cortado con precisión y la madera queda ligeramente al descubierto en algunas zonas del borde. Pero este defecto de factura no nos aporta dato alguno que nos ayude a determinar si el bordado se aplicó en el momento mismo de la fabricación del estuche o si es un añadido posterior. Un barnizado o tratamiento decorativo de la madera permitiría afirmar esto último, mas para ello sería necesario desmontar el bordado; dada la escasa superficie de madera actualmente a la vista y su grado de deterioro, sólo podemos aventurar una hipótesis que queda necesariamente sin confirmar.

Por su mayor interés artístico, estudiaremos detenidamente el exterior del estuche, es decir, el revestimiento bordado. Es una labor realizada con hilos de plata sobre una base de seda y papel unidos, pegada a la madera. El adhesivo ha alterado la tela, dándole un aspecto rígido y acartonado que sin duda está muy lejos de su apa-

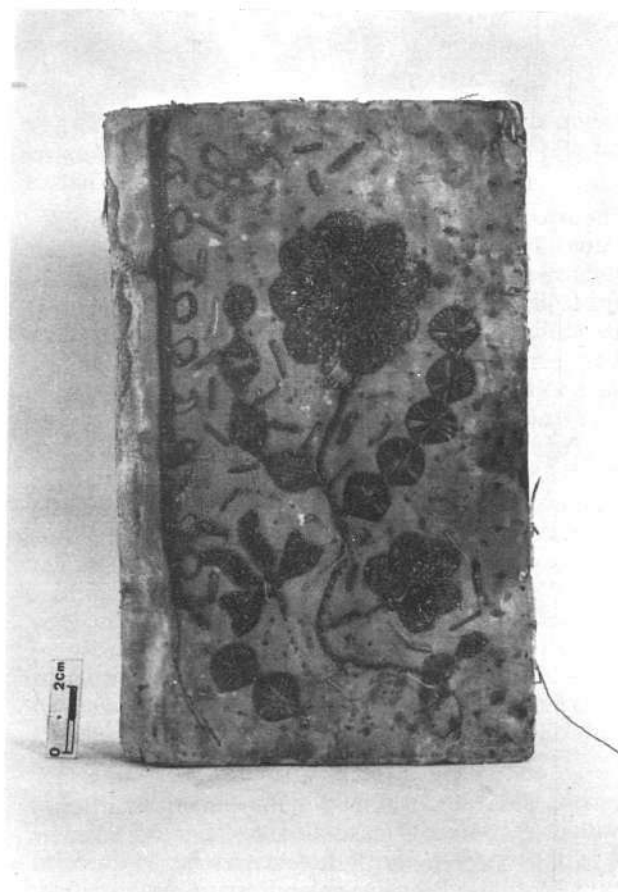


Fig. 2.—Cara posterior.

riencia original. La tela empleada es un otomán de seda natural y trama irregular, que conserva su color de seda cruda por no haber sido cocida ni teñida.

El motivo ornamental elegido para el bordado es sencillo y se repite en las dos cubiertas con algunas variaciones en las proporciones y detalles, probablemente debidas a que el hilo metálico se aplicó directamente sobre la base sin realizar un dibujo o boceto previo, es decir, improvisando a partir de una idea compositiva elemental (figs. 1-2). Consiste el motivo en un ramillete formado por tres tallos ondulantes que rematan en sendas flores. Los tallos arrancan de uno de los lados menores y ascienden en vertical: el central, mucho más alto, ordena la composición y queda flanqueado por dos hileras de hojas tangentes de diseño muy esquemático y dos flores laterales más pequeñas. Otras hileras de hojas similares arrancan de la base del ramillete.

Se advierte en primer lugar un deseo de variedad y asimetría. Cada flor presenta un perfil distinto, con variaciones en la forma, tamaño y número de sus pétalos. La línea curva domina la composición, dotándola de un cierto movimiento, pero el diseño es torpe, denota impericia y, aunque muestra una delicadeza y sensibilidad muy femeninas, carece de auténtica gracia. El fondo se salpica con pequeños segmentos curvos a modo de bastoncillos, generados por el principio de «horror vacui». Y todo el conjunto queda enmarcado por una cenefa de círculos enlazados que se complican en los vértices formando menudas florecillas. La cenefa es la parte más deteriorada del bordado, de ahí que el motivo geométrico original se conserva solamente en dos tramos muy cor-

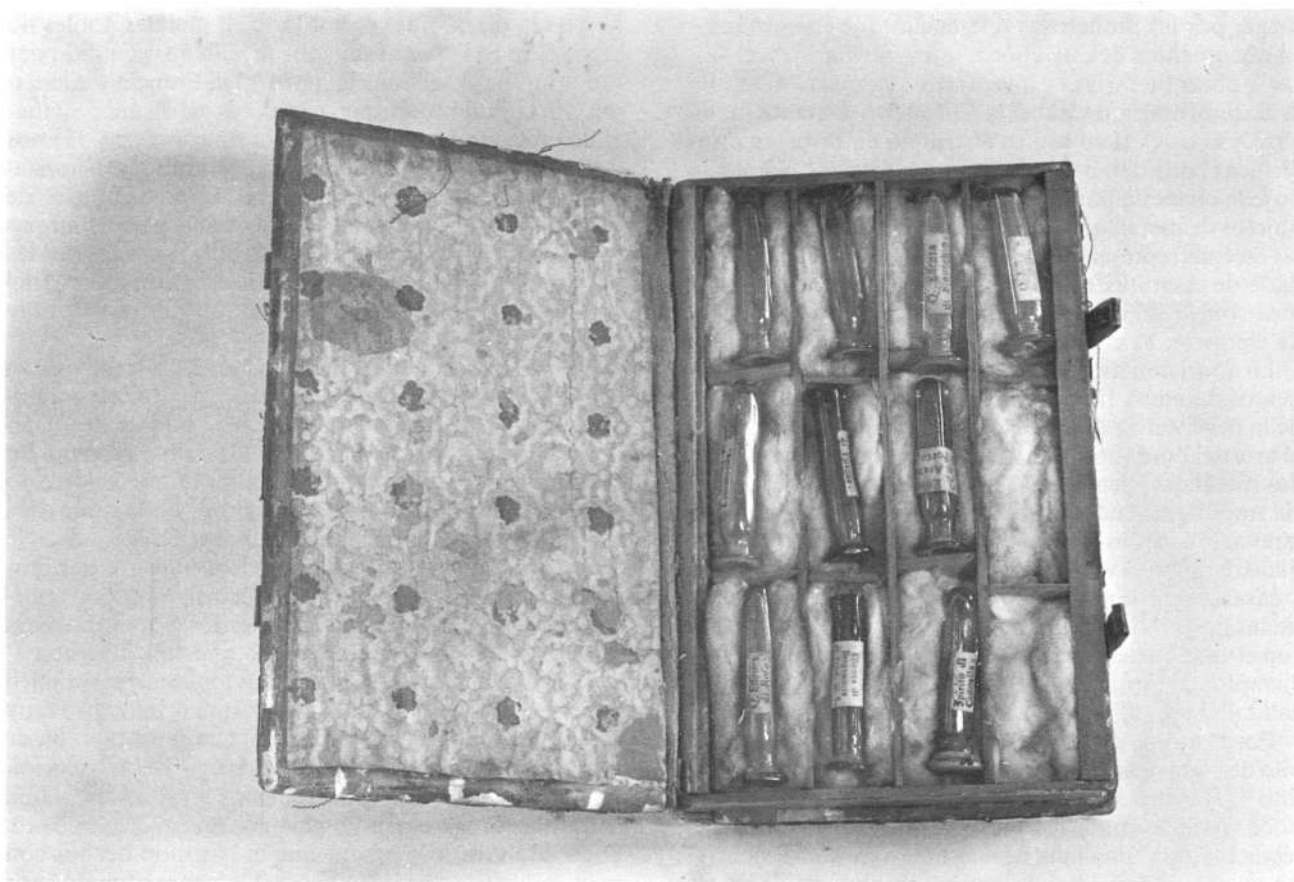


Fig. 3.—Interior de estuche.

tos, mientras que en el resto se ha perdido o ha sufrido alteraciones, aplastamientos y roturas.

El gusto por lo ondulado y dinámico, por la variedad y la asimetría, y el afán decorativo que inspiran este bordado nos inclinan a clasificarlo como un diseño rococó. También responden al gusto típico de este estilo las formas vegetales que inundan toda la superficie a decorar, en forma de rocallas de las que nacen ramilletes florales mezclados con tallos curvos. Teniendo en cuenta estas consideraciones, y conociendo por otra parte la tendencia a repetir modelos que siempre se ha dado en el arte del bordado, pensamos que el que decora nuestra pieza podría datarse en la segunda mitad del siglo XVIII o, más probablemente, a fines de este siglo o principios del XIX. Un estudio del bordado desde el punto de vista técnico no permite una mayor aproximación cronológica debido a que las técnicas que en él se emplean tienen una larga tradición.

En la pieza que nos ocupa se utilizan diversas técnicas combinadas, todas ellas de gran valor ornamental o, si se quiere, de efecto preciosista. Los tallos de los ramilletes se realizan con un cordoncillo de hilos retorcidos.

Las flores están formadas por piezas previamente preparadas, que son aros de perfil más o menos circular rellenos de fibras rizadas. Las hojas, de forma también próxima al círculo, presentan unas veces este mismo sistema y otras veces son piezas radiales imitando soles. En ambos casos, se trata de piezas confeccionadas aparte y luego aplicadas, quedando sujetas a la base con pequeñas puntadas de hilo. Los bastoncillos que rellenan el fondo son canutillos obtenidos por enrollamiento de un hilo fino en espiral, liso o briscado³ según los casos. En la cenefa se combinan el gusanillo simple y la plata tirada, enriqueciéndose puntualmente con lentejuelas, pequeñas chapas recortadas de perfil circular, sobremon-tada cada una de ellas por una pequeña cuenta de vidrio verde o mostacilla. Estas lentejuelas y cuentas aparecen también en otros puntos del bordado o salpicando el fondo con una evidente intención decorativa.

Entre las técnicas tradicionales españolas con las que parece tener mayor relación hay que mencionar el bordado de «chapería» y el bordado de canutillo. El primero, así llamado por las chapas u hojuelas recortadas que lo componen, fue muy utilizado durante el siglo XV, a

³ Briscado es el «hilo de oro o plata rizado, escarchado o retorcido, y dispuesto para emplearse mezclado con hebras de seda en el tejido de ciertas telas. Igualmente se emplea en el bordado combinado con sedas. Por extensión se llama así a la labor hecha con este hilo» (GONZÁLEZ MENA, A.: *Catálogo de tejidos*, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, 1974, p. 290).

juzgar por las numerosas referencias que encontramos en documentos de esta época: leyes suntuarias⁴, crónicas⁵, obras literarias⁶ e inventarios, y especialmente en la Testamentaria de Isabel la Católica⁷. Durante los siglos XVI y XVII su uso se restringió en favor de otras técnicas consideradas más ricas y suntuosas, empleándose la chapería para avalorar los fondos y para imitar objetos de metal (armaduras, escudos, espadas, etc.) de las escenas representadas. En el siglo XVI renace el bordado de canutillo, que hará gran fortuna. Lo encontramos con frecuencia en piezas del momento y, como el de chapería, es citado en los inventarios reales⁸.

La aparición de estas dos técnicas en un estuche que hemos datado a finales del siglo XVIII es una muestra de la pervivencia de modelos y técnicas que caracteriza al arte del bordado. Aún en nuestros días se usan figurillas metálicas y lentejuelas que entroncan con la chapería tradicional en los bordados de algunos trajes populares salmantinos⁹. No debe sorprendernos en un bordado del siglo XVIII, en que vestidos de damas, chupas y casacas se adornaban con bordados de seda y lentejuelas, y abundantes galones, complicándose la técnica con el empleo del canutillo de oro. También conocemos ejemplos de técnicas paralelas, aunque de mucha mayor calidad, en ornamentos sagrados contemporáneos¹⁰.

Por el uso de materiales de calidad como la seda y el hilo de plata debemos clasificarlo como un bordado erudito¹¹. Hay que señalar, no obstante, que la ejecución es poco virtuosa, manifiesta un escaso conocimiento de la técnica o quizá una falta de habilidad. En consecuencia, no puede ser considerado como una obra salida de los talleres o salas de labor conventuales tan numerosos en el siglo XVIII, cuyos bordados en ornamentos sagrados muestran una calidad y riqueza excepcionales. El bordado que recubre este estuche, en cambio, parece obra de un aprendiz; quizá se trate de una labor doméstica realizada por una dama, que podría o no hallarse en contacto con algún taller de bordadoras, pero que en ningún caso era una profesional.

Todo este análisis, sin embargo, poco nos puede ayudar a la hora de señalar una posible procedencia geográ-

fica de la pieza, pues el bordado en metales nobles no sólo se dio en España, sino que se hallaba extendido por toda Europa, y en especial por Italia, Francia y Alemania. En la Edad Moderna, época en que alcanzó su máximo esplendor, se aplicaba a todo tipo de piezas. Hemos encontrado datos referentes a la costumbre generalizada de cubrir con telas bordadas todo tipo de objetos de uso cotidiano, por ejemplo libros, cajas para estampas o las llamadas polveras, pequeñas bolsas usadas por las damas para guardar las polveras de metal. El estuche del M.A.N. constituye un caso más aunque, eso sí, muy original.

Respecto al contenido del estuche, encontramos en su interior diez pomos de vidrio verdoso y de factura popular (fig. 4). Originalmente, no cabe la menor duda, debieron de ser doce, pero dos de ellos se han perdido. Su forma es alargada, con cuerpo cilíndrico, cuello corto y boca abierta en arandela; su longitud se aproxima a los 6 cm., con ligeras variantes de unos a otros.

La técnica empleada es el soplado al aire. Por este procedimiento se obtiene un cuerpo globular que posteriormente se hace rodar sobre una superficie de mármol para darle una forma cilíndrica y más o menos alargada.

Podemos observar que no todos los esencieros tienen igual factura. La mayoría de ellos son de un vidrio muy claro y de paredes finas, mientras que otros dos son de vidrio más oscuro, paredes de mayor grosor y sección algo más prismática; además, estos dos presentan una acumulación de pasta vítrea en el fondo del depósito. Todo ello nos hace pensar que ni han sido hechos con la misma pasta de vidrio ni posiblemente soplados por la misma persona.

Todos los frasquitos están etiquetados y llevan una inscripción en italiano con el nombre de las esencias que contuvieron, que son las siguientes: «Spirito di Cannella», «Spirito di Garofani», «Q. Essenza di Rose», «Q. Essenza di Limoncello», «Q. Essenza di Arancia di Portogallo», «Q. Essenza di Menta», «Q. Essenza di Finocchio», «Q. Essenza di Arancia», «Essenza di Bergamotta di Fond. di S. Maria Novella di Firenze», «Essenza di Cannella di Fond. di S. Maria Novella di Firenze».

⁴ La Pragmática que dieron los Reyes Católicos en Granada a 30 de septiembre de 1499 prohibió una serie de prendas de lujo, pero incluía también una relación de lo que se permitía, en la que se dice: «... é permitimos que por hombra de la caballería é de las personas que la rigen, que los que andovieran a la brida puedan traer sus jorneas, puedan traer ropas cortas encima de la rodilla, de seda o de chapería...». También se menciona el bordado de chapería en la Pragmática que dio Felipe III en 1563: «... Así mismo se prohibe cualquier bordado, ni gaudujado, ni entorchado, ni chapería de oro ni de plata, ni oro de canutillo, ni de martillo, ni ningún otro género de trença, etc...».

⁵ El condestable Miguel Lucas de Iranzo, fastuoso y vano personaje andaluz de época de Enrique IV de Castilla (1454-1474), vestía el día de su boda muy ricos atuendos: «El señor Condestable llevaba un jubón de muy fina chapería de oro todo cubierto, de muy nueva y discreta manera ordenado... Salió la señora condesa con un mui riquísimo brial todo cubierto de la misma chapería del jubón del señor...» (*Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo*. Publicada en el tomo VIII del *Memorial Histórico Español*. Citada por Natividad de Diego González y Africa León Salmerón, en su obra *Compendio de Indumentaria*, Madrid, 1915, pp. 91-2 y 117).

⁶ Jorge Manrique, en la famosa elegía que escribió en homenaje a su padre Rodrigo Manrique, dice: «... que se fizieron las damas / sus tocados, sus vestidos, / sus olores? / que se fizo aquel danzar, / aquellas ropas chapadas / que traían?...».

⁷ TORRE Y DEL CERRO, Antonio de la: *Testamentaria de Isabel la Católica*, Barcelona, 1974, pp. 21, 69, 100, 105, 110-3, 115.

⁸ FERRANDIS, José: *Datos documentales para la historia del arte español*. Tomo III: *Inventarios Reales (Juan II a Juana la Loca)*, Madrid, 1943, pp. 323 y 365-6.

⁹ Una de las piezas más características del traje popular salmantino o «charro» es el delantal, llamado «picote», cuyo fondo se decora con abalorios y lentejuelas de diverso tamaño y forma. Un estudio monográfico de este tema ha sido realizado por GONZÁLEZ MENA, A. y CALZADA ORTIZ, R.: «El picote del traje femenino charro», *Rev. Narria*, 1979, n.º 15-16, pp. 9-17.

¹⁰ En el tesoro de la catedral de Sevilla figura una casulla de principios del s. XIX (Inv. 358) cuyo bordado utiliza elementos de chapería, ricos en formas y tamaños, con resultado de gran efectismo (*La Catedral de Sevilla. Ornamentos sagrados* (GONZÁLEZ MENA, A.), Sevilla, 1984, pp. 690-1 y foto n.º 648).

¹¹ La diferenciación entre bordado erudito y popular, según el tipo de materiales empleados, es una de las muchas clasificaciones posibles de los bordados. Nos inclinamos por ella por considerarla la más lógica. Los distintos tipos y procedimientos técnicos del bordado erudito han sido estudiados en detalle por GONZÁLEZ MENA, A.: op. cit. en nota 3 (Dedicado al bordado erudito el cap. II, pp. 47-83).

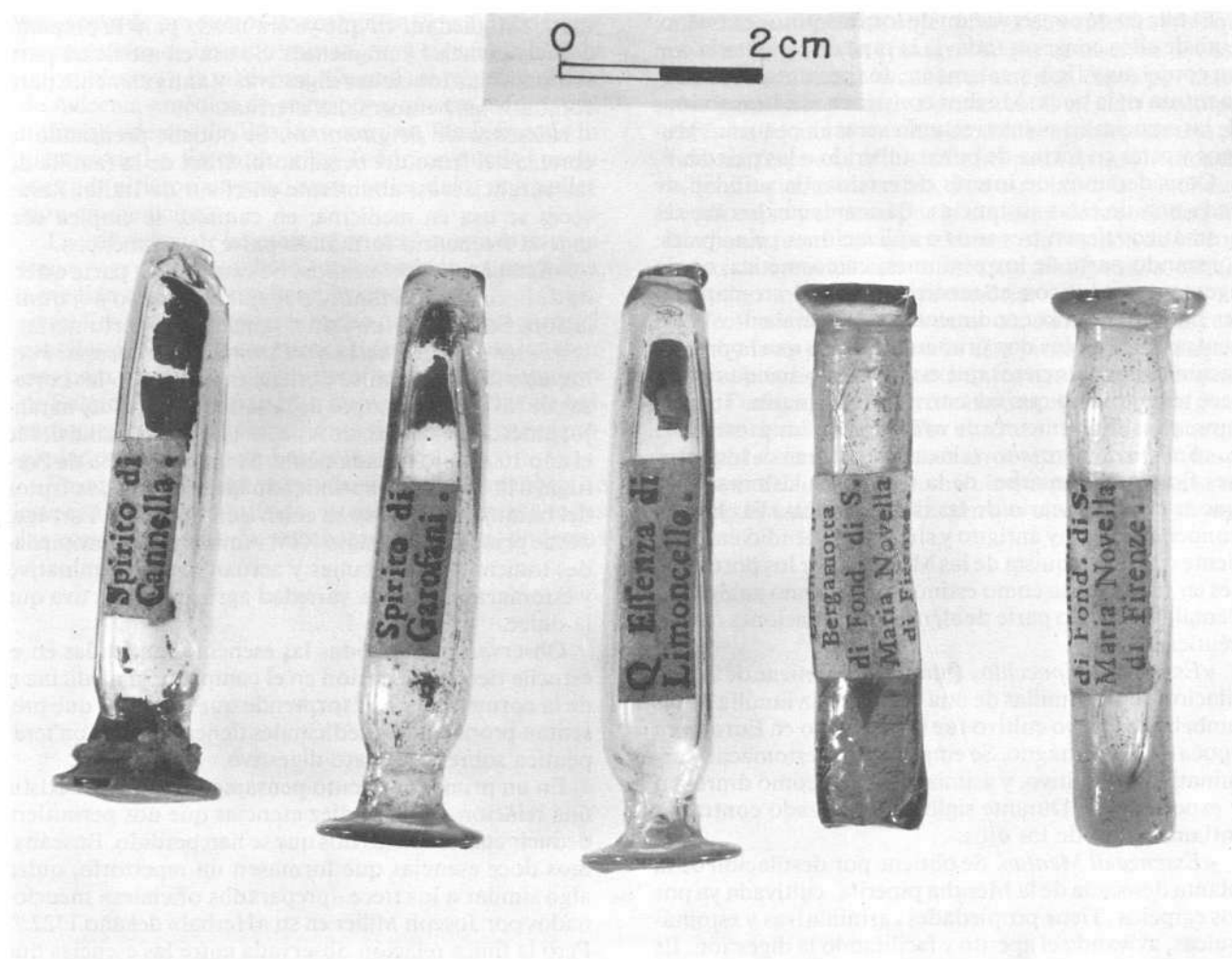


Fig. 4.—Esencieros.

Los primero que llamó nuestra atención de estas inscripciones es que en dos de ellas hay una referencia a Santa María Novella de Florencia, precedido este nombre por la abreviatura Fond. Creemos que la interpretación más probable sería «fondaco», cuyo equivalente en español es «tienda» o «almacén». Esto nos conduciría posiblemente a la tienda de un pigmentario¹² que debía existir en esta iglesia de Florencia, hecho nada extraño teniendo en cuenta la conocida tradición perfumística italiana y especialmente florentina¹³. Son precisamente estos dos esencieros los que presentan una factura di-

ferente de los demás, lo que apoyaría la hipótesis de una procedencia distinta.

El nombre de la esencia se halla precedido —excepto en los dos pomos que aluden a Santa María Novella— por la palabra Spirito o bien por Q. Essenza, abreviatura probablemente de Quinta Esencia. Según el diccionario de la Real Academia, «espíritu» es extracto o quintaesencia, y Quinta Esencia se define como refinamiento, última esencia o extracto de alguna cosa. Los dos términos son, pues, sinónimos¹⁴.

¹² La tienda del «pigmentarius» existe desde época romana. En ella se vendían productos colorantes, perfumes y pomadas medicinales.

¹³ Tenemos noticia de la popularidad alcanzada por las esencias en la Italia del siglo XV, hasta el punto de que éste fue llamado «el siglo de los perfumistas italianos». Su tradición renació en la centuria siguiente, en que los perfumes italianos eran exportados a otros países, especialmente Inglaterra. (PERIS GUARCH, J.: *La mujer y los perfumes a través de los tiempos: una historia de la perfumería*, Barcelona, 1967).

También sabemos que en el séquito de la reina Catalina de Médicis figuraron diversos perfumistas italianos, entre ellos un tal Renato el Florentino, popular en la leyenda histórica. Es interesante señalar que incluso hoy en día se sigue llamando «florentinos» a los recipientes empleados para separar la esencia del agua que ha pasado con ella tras el proceso de destilación.

¹⁴ Según Paracelso, las sustancias corporales guardan en su seno la quinta esencia, esto es, una combinación en proporciones variables de los cuatro elementos de los antiguos: fuego, aire, agua y tierra. La quinta esencia se llama también principio activo porque en él se hallan incorporadas las virtudes de los remedios, o la actividad de los mismos (P. FONT QUER: *Plantas medicinales: el Dioscórides renovado*, Barcelona, 1981, p. LXI).

El estado de conservación de los frasquitos es bueno. Uno de ellos conserva todavía la tapa de piel, atada con un cordel muy fino, y solamente dos presentan una ligera rotura en la boca. Muchos contienen residuos sólidos de las esencias en su interior, unas veces en pequeños grumos y otras en forma de polvo adherido a las paredes¹⁵.

Consideramos de interés determinar la utilidad de cada una de estas sustancias. Básicamente, los aceites aromáticos tienen tres usos o aplicaciones principales: formando parte de los perfumes, en cosmética; como agentes terapéuticos, en medicina; y como aromatizantes naturales, en la condimentación de alimentos. Nos centraremos en los dos primeros, puesto que la presentación de los esencieros que estamos estudiando no parece tener mucho que ver con el arte culinario. Trataremos, pues, brevemente, de cada una de las esencias¹⁶:

«*Spirito di Garofani*» (clavo). Se obtiene de los botones florales de un árbol de la familia de las mirtáceas, que se cree originario de las islas Molucas. El clavo se conoce desde muy antiguo y su uso se extendió en Occidente tras la conquista de las Molucas por los portugueses en 1524. Se usa como estimulante y como analgésico dental, formando parte de algunas preparaciones farmacéuticas.

«*Essenza di Finocchio*» (hinojo). Se obtiene de la destilación de las semillas de una planta de la familia de las umbelíferas, cuyo cultivo fue introducido en Europa en época de Carlomagno. Se emplea como estomacal, carminativo y aperitivo, y asimismo se usa como diurético y expectorante. Durante siglos fue utilizado contra las inflamaciones de los ojos.

«*Essenza di Menta*». Se obtiene por destilación de la planta desecada de la *Mentha piperita*, cultivada ya por los egipcios. Tiene propiedades carminativas y estomacales, avivando el apetito y facilitando la digestión. Es importante su acción sobre la vesícula biliar, pues estimula la producción y secreción de bilis. Además, se emplea como analgésico. También tiene aplicación en perfumería.

«*Essenza di Rose*». Se obtiene por destilación de los pétalos, estambres y estilos de la *Rosa damascena*, cultivada en los Balcanes. Sólo se tienen noticias precisas acerca de esta esencia desde mediados del siglo XVI¹⁷. Es un excelente perfume y no se usa directamente en medicina.

«*Essenza di Cannella*». Se obtiene por destilación de la corteza de las ramas del canelo, árbol de la familia de las caneláceas¹⁸. La canela se conoce desde la más re-

mota antigüedad, en que ya era usada para la preparación de esencias y ungüentos. Se usa en medicina para estimular las funciones digestivas y antiguamente para combatir las hemorragias uterinas.

«*Essenza de Bergamotta*». Se obtiene prensando la corteza del fruto del bergamote, árbol de la familia de las aurantiáceas, abundante en el sur de Italia. Raras veces se usa en medicina; en cambio, se emplea con mucha frecuencia formando parte de cosméticos.

«*Essenza di Limoncello*». Se extrae de la parte externa de la corteza del limón, por vía mecánica o por destilación. Se emplea fundamentalmente en perfumería.

«*Essenza di Arancia*» y «*Essenza di Arancia di Portogallo*». La primera se obtiene exprimiendo las cortezas de los frutos amargos de la variedad agria del naranjo; procedente del SE. de Asia, se cultiva en Sicilia desde el año 1000 aproximadamente. Se llama esencia de Portugal a la obtenida exprimiendo la corteza de los frutos del naranjo dulce, que se cultiva en España y Portugal desde principios del siglo XIV. Ambas tienen propiedades tónicas y estimulantes y actúan como carminativo y estomacal, si bien la variedad agria es más activa que la dulce.

Observamos que todas las esencias contenidas en el estuche tienen aplicación en el campo de la medicina o de la cosmética, y nos sorprende que todas las que presentan propiedades medicinales tienen una acción terapéutica sobre el aparato digestivo.

En un primer momento pensamos que podría existir una relación entre las diez esencias que nos permitiera deducir cuáles son las dos que se han perdido. Buscábamos doce esencias que formasen un repertorio, quizá algo similar a los trece «preparados oficiales» mencionados por Joseph Miller en su «Herbal» del año 1722¹⁹. Pero la única relación observada entre las esencias que nos ocupan es la ya citada acción favorecedora de la digestión, que por otra parte es extensiva a otras muchas esencias que no figuran en nuestro estuche. Por lo tanto, pensamos que su reunión respondía más a la necesidad o al gusto de su propietaria que a cualquier otro criterio de selección.

Otra cuestión que nos planteamos fue qué motivos pudieron llevar a una dama de aquella época a reunir esta pequeña colección de esencias y, sobre todo, por qué éstas no respondían a un mismo uso aparente, ya fuese médico, cosmético o de otra índole. Sin embargo, no siempre los conceptos de fármaco y perfume han estado tan distantes como en nuestros días. En la Edad Media, la fa-

¹⁵ Las esencias, con el paso del tiempo y por efecto de la acción del aire y de la luz, sufren un proceso llamado «resinificación», por el que toman color amarillento o pardo y adquieren progresiva viscosidad hasta convertirse en una masa resinosa, casi sólida.

¹⁶ Op. cit. en nota 14.

¹⁷ No hay que confundir la esencia de rosas con el «aceite de rosas», utilizado desde la Antigüedad e incluido en las Farmacopeas con los nombres de «*Oleum rosaceum*», «*Oleum rosarum*» y «*Oleum rosatum*». Tampoco con el «agua de rosas», obtenida por destilación, cuyo uso era corriente en la Edad Media, y que pasó a Europa desde el Próximo Oriente. Ya durante el Medievo, en sus «Capitularias», Carlomagno estableció el cultivo de rosas en los jardines imperiales, no por el simple ornamento de los parques, sino por sus virtudes curativas, que entonces y durante el Renacimiento alcanzaron gran fama. Con los pétalos de las rosas se preparaban el bálsamo, la pomada y el agua de rosas.

¹⁸ Se conocen dos esencias de canela, una procedente de Ceilán y otra de China. Se da la circunstancia de que dos de los esencieros que venimos estudiando ostentan los rótulos «*Spirito di Cannella*» y «*Q. Essenza di Cannella*», pero sólo un análisis químico podría descubrir a qué variedad corresponde cada uno o si en ambos casos se trata de la misma.

¹⁹ TISSERAND, Robert B.: *La curación por los olores: aromaterapia*, Barcelona, 1983.

bricación de productos de cosmética y perfumería estaba en manos de los alquimistas, cuya ciencia se hallaba muy próxima a la medicina. Citemos al respecto el caso de Avicena, «médico de príncipes», que era médico y alquimista además de filósofo y escritor. También en la Inglaterra de los Estuardo y los Tudor, en que los perfumes adquirieron un gran auge, se les daba una aplicación en medicina.

La utilización de las esencias en perfumería es muy antigua, y probablemente lo fuese también en medicina, a medida que se fueron descubriendo sus virtudes curativas. En cualquier caso, es hecho probado que a principios del siglo XVIII era corrientísimo el uso de las esencias para fabricar medicamentos; así, el «Dispensatory» de Salmon de 1696 presenta numerosas recetas de bálsamos, que eran combinaciones de esencias cuyas propiedades curativas son bastante dudosas²⁰.

En conclusión, una vez analizados los pormenores de este estuche y su contenido, y teniendo en cuenta todas las consideraciones que acabamos de hacer, podemos

afirmar que no es un objeto fuera de contexto, sino que es coherente con la época en la que se inscribe. De una parte, tenemos que la cubierta exterior, tanto por la técnica empleada y motivo ornamental elegido como por el hecho de cubrir con tela bordada un objeto de uso cotidiano, responde al gusto de la época en que hemos datado el estuche-esenciero. Por otro lado, la frivolidad, la ociosidad y el gusto por lo exquisito de la sociedad dieciochesca justifican sobradamente la reunión de un conjunto de esencias con unos usos ambiguos, a caballo entre la vanidad y la hipocondría.

No obstante, debemos dejar constancia de la singularidad y falta de paralelos de esta pieza, como ya decíamos al principio, pues es el único caso que conocemos en que una caja en forma de libro es utilizada para guardar este tipo de pomos. Por esta razón consideramos que es interesante dar a conocer un objeto que, si bien desde el punto de vista artístico no tiene especial relieve, sí encierra un valor como documento o testimonio de una época.

²⁰ Op. cit. en nota 19.

COLECCION DE MINIATURAS DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX EN EL M.A.N.

Por M.^a DEL CARMEN ESPINOSA MARTÍN

Decía un crítico de arte ante el proyecto para la Exposición de Miniatura de Bruselas de 1912 «La exposición de miniaturas me valió una sonrisa llena de piedad, acompañada de un significativo movimiento de hombros, luego una diatriba: Tal proyecto no era posible. Esta idea no era seria. Este programa no podía ser más que un sueño de algunas personas que confunden un bibe-lot de vitrina con la Belleza... Puesto que la miniatura no fue nunca un arte... los miniaturistas eran los frutos agotados de las clases de pinturas de su tiempo, los fracasados, artesanos, nada de artistas... Este pobre estilo de retratos tuvo en el siglo XVIII un momento de boga, la moda... Luego volvió a caer en el desprecio que merece y del que no debe levantarse»¹. Lamentables palabras para definir una expresión sumamente delicada del arte pictórico en su aspecto más íntimo, pero aún más triste es comprobar cómo estos duros calificativos gozan de actualidad, lo que provoca no sólo el desconocimiento de la miniatura sino también una desvalorización totalmente injusta.

Tan sólo Inglaterra, Francia y junto a ellas, aunque en menor medida, Alemania y Austria se han preocupado de esta bella manifestación artística que gozó de una gran popularidad durante el siglo XVIII y comienzos del XIX para decaer tras el primer tercio, y de manera clara desde 1840. Es en estos tristes años de decadencia cuando comienzan a aparecer miniaturas formando parte de grandes exposiciones. Este es un hecho importante puesto que significa que no existe vacío entre la «desaparición» del género y el comienzo de nuestro siglo, sino el intento de transmitir una estética a una ge-

neración que en nada tenía ya que ver con ella pero que era la encargada de situarla en el lugar que artísticamente merecía.

Las primeras piezas que aparecen ante el público fuera de las importantes Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y de los célebres Salones, formaban parte de la Exposición de los Tesoros del Arte del Reino Unido celebrada en la ciudad de Manchester en 1857; tras ella fue Londres la que brindó la oportunidad de contemplar cerca de un millar de piezas en la Exposición del Museo de South Kensington en el año 1862. El éxito de estas primeras muestras motivó que el Consejo Privado de Educación de Su Majestad acordara la celebración de una especial de miniaturas en 1865, donde se recogieron 3.081 piezas, dando con ello comienzo no sólo a una larga lista de exposiciones, sino también contribuyó al inicio de los primeros estudios serios sobre el asunto a través de biografías de aquellos artistas más significativos y de numerosas publicaciones.

A la cabeza de estos estudios hay que situar al historiador inglés J. L. Propert que con su libro titulado *A History of Miniature Art*, publicado por primera vez en Londres en 1887, dio comienzo a los trabajos que seguirán unos pocos años más tarde, los miembros de la Real Sociedad de Pintores Miniaturistas, fundada en 1894, en favor del conocimiento, difusión y valoración de la miniatura donde destaca de manera clara la labor realizada por G. Williamson.

Esta iniciativa inglesa tuvo muy pronto reflejo en el resto de Europa. El primer ejemplo, sorprendentemente, lo dio España cuando en la Exposición a favor de los

¹ Este fragmento fue recogido por el barón H. Kerdyn de Lettenhore, presidente de la Exposición de Miniaturas de Bruselas de 1912, al comienzo de la introducción al interesante catálogo de la misma. Reproducido en el catálogo de *Exposición de miniatura-retrato españolas y extranjeras. Siglos XVI-XIX*, Barcelona, 1956, p. 23.

náufragos del crucero «Reina Regente», celebrada en 1895, aparecieron algunas miniaturas, pero la que abrió definitivamente el camino hacia su estudio fue la celebrada en Viena en 1905 con un total de 2.814 piezas. A esta muestra austriaca siguieron: París 1906; Bruselas, Munich y Lemberg en 1912; Madrid 1916²; Hannover 1918; y para terminar la gran Exposición Internacional de la Albertina de Viena, exclusiva de miniaturas, en 1924. Todas ellas sirvieron para comprobar el error que se cometió en Francia a fines del siglo XVIII cuando la Revolución expulsó a los pintores de miniatura de la Academia y años más tarde Jacques-Louis David exigió «que esos dibujantes para bomboneras fueran declarados indignos del gran Arte Clásico»³. Un error semejante es el que se produjo más o menos a partir de los años treinta-cuarenta de nuestro siglo, momento en el que comienza a producirse una pérdida paulatina de prestigio y una depreciación de la miniatura que la llevó a convertirse en un arte decorativo, alejado de manera total de la producción pictórica.

España contempló el momento de máximo esplendor de la miniatura unos años más tarde que el resto de Europa⁴, lo que supuso una agonía más prolongada que abarca el reinado de Alfonso XII. Este retraso también aparece a la hora de dedicarle su estudio. La Sociedad de Amigos del Arte que desde comienzos de siglo se dedicó al enaltecimiento del arte español en sus más diversos aspectos, fue la encargada de organizar la exposición de Madrid, punto de partida de los artículos que se comenzaron a publicar sobre nuestra miniatura. El primero que se interesó por el asunto fue don Joaquín Ezquerro del Bayo, organizador de la muestra de 1916 y además un gran coleccionista; tras él los más significativos son don Arturo Perera y don Mariano Tomás. Los tres fueron los responsables del escaso, aunque único conocimiento que tenemos por ahora, de la miniatura española. Sus escritos contribuyeron a la organización de una segunda exposición, última de momento, esta vez en Barcelona, promovida por los Amigos de los Museos entre mayo y junio de 1956. Si una exposición fue el motivo del despertar de la miniatura hacia el gran público, otro lo cerró, puesto que desde los años sesenta este delicado género pictórico va cayendo poco a poco en el olvido.

Una pregunta se nos hace necesaria y es el por qué de este escaso y desmerecido conocimiento de las producciones españolas. Tres causas pueden ser señaladas como los motivos fundamentales. En primer lugar es la consideración, durante bastante tiempo, de que la pintura del XVIII y comienzos del XIX —con la excepción de Goya y Vicente López— era una pintura decadente, decadencia que ya había sido iniciada a fines del XVII y que por tanto no era merecedora de demasiada atención. Una segunda puede estar motivada por el hecho de ver la mi-

niatura como algo aparte de la gran pintura. Es cierto que estas obras presentan una técnica muy particular que en nada tiene que ver con la pintura al óleo⁵, pero es un error olvidar que se nutre de su misma estética y que los considerados grandes pintores, generalmente, aunque no todos, practicaron la miniatura, lo que de manera lamentable no suele ser recogido a la hora de realizar estudios monográficos de sus obras como es el caso de Goya, Vicente López o Antonio María Esquivel, sólo por citar unos cuantos nombres significativos. Y por último podemos señalar una calidad insuficiente, si se compara con las obras francesas e inglesas, para dedicarle un estudio en profundidad. Es cierto que nuestra miniatura no brilló tan alto como sus congéneres europeos, pero no es motivo suficiente para que muchos de nuestros miniaturistas queden en el olvido, ya que en número considerable pueden ser comparados con los más grandes europeos y porqué no decirlo, a veces superarlos.

Cuando nos enfrentamos ante un conjunto de piezas españolas lo primero que nos llama la atención es la diferencia de calidad entre ellas. Así junto a piezas excelentes, de una depuradísima técnica, salida de las manos de artistas que generalmente trabajaban para Palacio o que tenía contacto directo con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, aparecen otras de más baja calidad debida a pintores que pululan alrededor de los que podemos llamar grandes maestros del género. A éstas se unen un buen número de miniaturas de muy escaso valor, a veces nulo, realizadas por una serie de aficionados que ante la gran demanda que alcanzó el género, a comienzos del XIX, se lanzaron a pintarlas con bastante profusión, contribuyendo junto con la aparición del daguerrotipo primero y más tarde de la fotografía, a su desaparición. Es dentro de este panorama, común en todas las escuelas pero quizá más acentuado en la española, donde debemos situar las piezas que un día estuvieron expuestas y que hoy engrosan el almacén del Museo Arqueológico Nacional.

Este atractivo conjunto inaccesible para el público, está constituido en su mayor parte por la Colección de don José Galo Villares Amor (1802-1871), madrileño, Oficial de Secretaría en el Ministerio de Gobernación que practicó con afición la miniatura, tanto en marfil como sobre pergamino, y que también se inclinó hacia el coleccionismo. Su colección, donada por alguno de sus descendientes al Museo en 1925, no ha contado con críticas demasiado favorables. La primera de la que tenemos noticia apareció en un semanario madrileño el 1 de febrero de 1947⁶ en el cual se dice que las buenas piezas que la componen no significan ninguna innovación ni en cuanto a técnica, ni estilo. Nuestra miniatura no pudo innovar nada puesto que fue una moda importada sino que tradujo esa estética en «algo más serio y reposado,

² Antes de esta exposición madrileña aparecieron miniaturas, en número considerable, en dos Exposiciones. Una en Barcelona, celebrada en 1910 sobre *Retratos y dibujos antiguos y modernos*, y la celebrada en Sevilla de *Retratos Antiguos*, el mismo año.

³ *Exposición de miniatura-retrato españoles y extranjeros. Siglos XVI-XIX*, p. 22.

⁴ La época de Carlos IV y los primeros años del reinado de Fernando VII, son los momentos de máximo esplendor de la miniatura española, tiempos, en que como se ha visto, la miniatura francesa está bastante desprestigiada.

⁵ La palabra miniatura describe un género de la pintura el cual utiliza colores disueltos en agua, aplicados a una superficie bien sea pergamino o vitela, y más tarde el marfil —en el siglo XVIII—, que generalmente, pero no de manera exclusiva, es de pequeño tamaño.

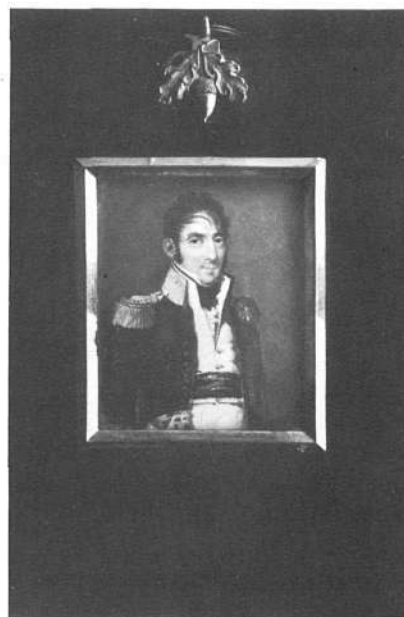
⁶ *La miniatura española ha ganado un importante puesto en el mundo*. «Signo», Madrid, 1 de febrero de 1947.



1. Jean Baptiste Isabey



2. Florentino Pietrocola



3. Castor González Velázquez

menos brillante y atractivo. Es la misma visión a través de otro temperamento»⁷. Lo que la caracteriza es la real representación del modelo, cosa que no ocurre de manera tan clara en las producciones europeas. La siguiente noticia nos la ofrece un juicio demasiado duro de Mariano Tomás donde afirma que «no es interesante esta colección ni por su calidad, ni por su número, ni tampoco por el cuidado que se puso en su conservación»⁸.

Pasemos a realizar un breve recorrido a través de las piezas más significativas.

La temática general de la miniatura está centrada en el retrato, aunque también abarcó los asuntos religiosos, el paisaje, la alegoría, escenas de costumbres, etc... Las piezas de la Colección Villares Amor sólo nos ofrecen retratos y de manera principal salidos de las manos de miniaturistas españoles, aunque también cuenta con algunas obras francesas e italianas a las que nos referiremos en primer lugar.

La escuela francesa ha contado con importantísimos miniaturistas, y dos de ellos, Jean Baptiste Isabey (1767-1855) y Etienne Bouchardy (1797-1849), están representados en las piezas que vamos a tratar. El retrato de una niña, tal vez su hija, de Isabey (n.º inv. 60.639) (fig. 1), pertenece a su segunda época. La primera abarca los años finales del siglo XVIII caracterizándose por una técnica puntillista y destacando las figuras sobre unos fondos muy oscuros; la segunda, que se da a partir de 1800 es la correspondiente a sus «retratos aéreos» pintados sobre vitela, manera que mantendrá hasta su muerte. Esta encantadora obra que plasma este su segundo estilo donde las figuras parecen flotar en un espacio vacío enmarcadas a través de ondulantes velos, debemos fe-

charla hacia el segundo decenio del XIX, momento en el que predominan los retratos infantiles. Obra totalmente distinta es el retrato de una dama desconocida (n.º inv. 60.650) de Bouchardy. Este pintor parisino, alumno de Sicardi y de Gros, se caracteriza por la utilización de colores muy agradables como pueden ser el rosa y el amarillo, contrastándolos sobre unos fondos de un gris bastante intenso. En esta línea hay que situar nuestra pieza.

La miniatura italiana, tan desconocida como la española, está representada por dos obras de dos pintores de los que apenas tenemos noticia, Floriano Pietrocola y G. Vasetti. Ambos trabajaron en la primera mitad del siglo XIX. Las dos obras son muy similares en estilo, la de Pietrocola (n.º inv. 60.656) (fig. 2) es más tardía, hacia los años centrales de la centuria, y tal vez represente a doña María Cristina de Borbón. Esta pieza junto a la de Vasetti (n.º inv. 60.684) sorprenden por el trabajo tan delicado con que han sido tratadas las telas. En ellas los artistas se han conjugado de tal manera con el marfil que han logrado unos efectos perfectos de transparencias, dotando así a los ropajes de una enorme tactilidad.

La mayor parte de las piezas de la colección son obras de artistas españoles o que desarrollan su actividad de manera principal entre nosotros. Un primer grupo podemos componerlo con las piezas realizadas en los dos primeros decenios del XIX, momento en los que la influencia francesa es bastante notable. Comenzaremos con una excelente pieza de Rivero (n.º inv. 60.660), un de los mejores miniaturistas del siglo XIX del cual, desgraciadamente, de momento desconocemos prácticamente todo. Este bello retrato femenino que plasma de manera perfecta esa rigidez y desconexión con el espec-

⁷ EZQUERRA DEL BAYO, J.: *Apuntes para la historia del retrato-miniatura en España. I.* «Arte Español», 1914-1915, p. 86.

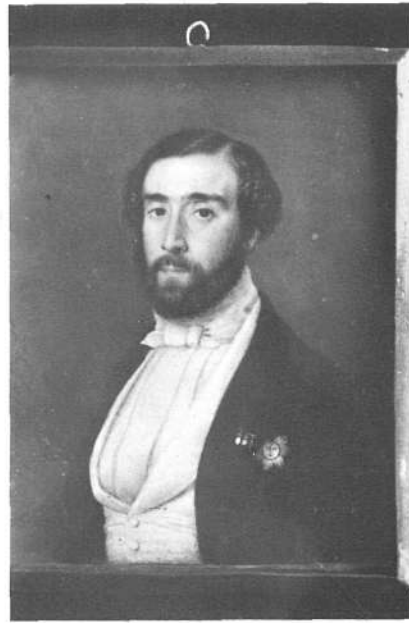
⁸ TOMÁS, Mariano: *La Miniatura-Retrato en España*, Barcelona, Seix Barral, 1953, p. 92.



4. Vicente López (?)



5. Antonio María Esquivel



6. Florentino de Craene

tador, características típicas de las obras de este artista, formó parte de la Exposición de Miniaturas de Madrid de 1916. Junto a ella, cuatro piezas de José de Rojas y Pérez de Sarrio, Conde de Casas Rojas (1786-1833), que presentan una tendencia heredada de Rivero. De entre ellas destaca un retrato de señora (n.º inv. 60.647) donde Roxas, como él acostumbra a firmar, nos ofrece no sólo un dibujo perfecto sino también un buen conocimiento de la difícil técnica de la miniatura conjugado con una excelente penetración psicológica. Esta obra también formó parte de la exposición madrileña.

También es en estos momentos cuando hay que fechar dos piezas de Cástor González Velázquez (1768-1822). Este artista, miembro de la familia González Velázquez y concretamente hijo de Antonio González, fue un miniaturista de importancia que en 1816, ya en los últimos años de su vida, obtuvo el título de Pintor miniaturista de cámara honorario, aunque desde los comienzos del siglo y desde su puesto de Pintor en porcelana de la Real Fábrica de la China ya venía cultivando este género que con bastante probabilidad aprendiera de Ana María Mengs. De las dos buenísimas obras que guarda la colección, destaca el retrato de un militar (n.º inv. 60.667) (fig. 3) que refleja, de manera clara, la forma de hacer española, sobriedad de colores, serenidad, reposo y realismo que ayudan a plasmar la personalidad del retratado.

Para terminar con este primer grupo es necesario hablar de dos piezas. Una de ellas no aparece firmada pero

con bastante seguridad puede ser atribuida a Guillermo Ducker, magnífico artista holandés que trabajó gran parte de su vida en España y fue muy admirado por Goya⁹. El retrato de caballero que le atribuimos (n.º inv. 60.666) es muy semejante en cuanto a técnica y estilo a dos que guarda la Academia de San Fernando que con seguridad pertenecen a este artista. La otra pieza a la que hacíamos referencia es un retrato masculino (n.º inv. 60.672). Esta obra ha sido atribuida tanto por Ezquerro del Bayo como por Mariano Tomás al gran pintor valenciano Vicente López (1772-1850) (fig. 4), pero el asunto nos parece no estar tan claro. Ya en la exposición celebrada en Barcelona en 1956 se planteaba la posibilidad de que muchas miniaturas atribuidas a Vicente López sean de Victoriano López (1780-1844), pintor segoviano que a comienzos del siglo se trasladó a Madrid para realizar estudios en la Academia de San Fernando. A estas observaciones hay que unir la emanada de la simple contemplación de la firma de la pieza. La primera letra es difícil identificarla con una V; más bien parece una U y además acentuada. Sea quien fuere el autor, la obra es de una gran calidad, presentando un perfecto dominio del dibujo, tonalidades austeras pero muy bien contrastadas y una total ausencia de elementos secundarios, muy propio de la miniatura española, siendo la expresión del retratado su único soporte.

Un segundo grupo podemos constituirlo con las obras realizadas en los años veinte, entre las que caben destacar cuatro. Una fechada en Méjico en 1821 debida a Ma-

⁹ Guillermo Ducker está documentado en Madrid desde 1799 a 1817. Su relación con Goya aparece en una carta que el aragonés dirige al Marqués de Urquijo con fecha 2 de diciembre de 1799 donde dice lo siguiente: «Yo no encuentro quien las pueda copiar de miniatura sino Ducker, el qº se halla preso, por qº sucedió con el retrato mío del Duque de Alba (sic) que ninguno lo supo copiar sino el dicho Ducker, ni creo que para este fin se pudiese encontrar otro en Ytalia ni en Francia: si V.E. hace que pueda salir de la cárcel, aunque se vuelva a ella por las noches, habrá excelentes retratos de los Reyes N^{rs} Seños». Esta carta fue recogida por VALGOMA Y DÍAZ-VARELLA, D.: *Goya, pescador fluvial y abogado del miniatura Duker*, «Goya», n.º 148-150 (1979).



7. Antonio Tomasich y Haro



8. Adriana Rostan. Copia de la «Perla». Rafael. Donación Dña. Isabel Galcerán, 1910.

nuel de Castro, miniaturista español que durante doce años (entre 1785 y 1797) residió en Francia. Los tres últimos años del siglo XVIII y hasta 1808 son los momentos en los que Castro se encuentra trabajando de manera intensa en Madrid, luego se produce un vacío documental hasta que aparece en Méjico en el año 1821 como refleja la pieza que de su mano guarda el Museo Arqueológico. Este retrato de militar (n.º inv. 60.662) está dentro de la estética francesa de la que se nutrió nuestro artista durante sus años de permanencia en París. Junto a ella otras tres piezas, una de F. Mena (n.º inv. 60.658), otra de Eugenio Giménez de Cisneros (n.º inv. 60.683) y por último la firmada por Mata (n.º inv. 60.655). De los tres miniaturistas, el más importante es Eugenio Giménez (1743-1828), pintor de cámara en 1783, en 1784 pintor de miniatura, y en marzo de 1789 pintor de cámara en miniatura, puesto que ocupó hasta 1808¹⁰.

De la década de los treinta tan sólo vamos a destacar dos piezas (n.º inv. 60.663 y 60.664) (fig. 5) ambas de Antonio María Esquivel (1806-1857). Aquí tenemos un claro ejemplo de cómo los que consideramos grandes pinto-

res también son grandes miniaturistas que en nada tienen que envidiar a sus retratos efectuados al óleo. Estas dos magníficas piezas, de una depurada técnica, destacan por la utilización del oro para la realización de las joyas, algo muy típico del Esquivel miniaturista.

Ya de los últimos años de florecimiento de la miniatura podemos destacar el retrato de un joven teniente de Miguel del Rey (n.º inv. 60.679), y otro de Luis Vermell (n.º inv. 60.669). Pero hay dos fundamentales. Una de Florentino De Craene (n.º inv. 60.670) (fig. 6) y el retrato de un sacerdote francés de Antonio Tomasich y Haro (n.º inv. 60.682) (fig. 7). Estos dos artistas, uno belga¹¹, natural de Tournai (1793-1852) y otro español nacido en Almería (1815-1891), son dos de los más grandes miniaturistas que ha aportado la miniatura española al panorama europeo. Si hay algo que los caracterice es la fuerza de la expresión. Muy pocos han sabido captar de manera tan honda, la personalidad de sus retratados. Solamente y aunque sólo sea por estos dos magníficos artistas, se hace imperdonable la desvalorización en la que ha caído la miniatura.

¹⁰ Este cargo fue suprimido en España el 2 de mayo de 1820.

¹¹ A pesar de tener una nacionalidad no española y de formarse fuera de nuestras fronteras, concretamente en París con el Barón Gros, toda su producción como miniaturista la realizó en Madrid a partir de 1825, año en el que llegó con destino al Real Establecimiento Litográfico. Murió en Madrid, en la calle del Prado, el 25 de febrero de 1852.

A estas 49 piezas que forman la Colección Villares Amor hay que unir 23 más del Patrimonio Artístico, de las que debemos destacar una de Desvernois (n.º inv. 63.675) y junto a ella otra de A. M. Sastre (n.º inv. 63.672), esta última de temática religiosa. Para completar el total de las 83 que forman el conjunto, 5 piezas donadas en 1910 por doña Isabel Galcerán, viuda de Díaz del Moral, entre las que se encuentran dos magníficas de Adriana Rostan. Una copia los «Niños de la concha» de Murillo (n.º inv. 57.340) y la otra, la célebre composición de Rafael conocida con el nombre de «La Perla» (n.º inv. 57.341) (fig. 8). A estas hay que añadir la pieza

comprada por el Museo en 1921 de P. Vanderlaeken (n.º inv. 57.509), que representa a doña Deanna Lartoit viuda de Lambeye, tía de la esposa del ex-ministro de la gobernación señor Conde de Burgallas, y otra en 1922 a doña Petra Enríquez de Villegas (n.º inv. 57.503). Para concluir con el total, cuatro de muy escaso valor artístico¹².

Este interesante conjunto es de esperar que algún día pueda ser nuevamente contemplado y sirva, junto a la magnífica colección del Museo Lázaro Galdiano y las pocas, pero excelentes piezas, expuestas en la Academia de San Fernando, para el disfrute de todos aquellos admiradores de la Belleza.

¹² De estas cuatro piezas no conocemos su procedencia.

VARIA

ANÁLISIS ARQUEOMETALÚRGICO DE UNOS PLOMOS MONETIFORMES

Por ANTONIO MADROÑERO DE LA CAL y
ANTÓN CASARIEGO CÓRDOBA

I. INTRODUCCION

Las «monedas» de plomo hispanas de época romana tienen sin duda gran interés desde el punto de vista numismático e incluso, sencillamente, histórico. Se trata de piezas asimilables a las monedas (que en la Hispania Antigua se realizaban en bronce o plata) en muchas de sus facetas, aunque no siempre en todas. Como en lo que todos estos plomos coinciden necesaria e indudablemente con la moneda es en la similar apariencia, para referirse a ellos se ha preferido el término de «plomos monetiformes»¹.

Quizá por el propio hecho de ser de plomo, metal menos noble y que generalmente sufre más deterioro con el paso del tiempo que la plata o el bronce, o por limitarse generalmente su circulación a ámbitos económicos reducidos y prácticamente no reflejados en los textos clásicos, los plomos monetiformes han permanecido lamentablemente olvidados. Numismáticos profesionales e investigadores generalmente han mostrado poco interés por unos objetos que muchas veces tienen gran valor artístico o documental y que conforman un vastísimo conjunto muy característico de la Hispania romana, y especialmente de la zona del valle del Guadalquivir.

Son piezas de plomo disciales, con impronta en las dos caras (a veces sólo en una), acuñadas entre dos troqueles. En ellas vemos representaciones muy variadas (quizá con una uniformidad menor que la que se da entre las monedas hispanas de bronce y plata) de dioses, personas, animales, plantas u objetos cualesquiera, a menu-

do acompañadas por leyendas o abreviaturas. Los tamaños de los plomos son mucho menos uniformes aún y no siguen ninguna norma o sistema común a todos ellos, y ni siquiera entre dos plomos iguales, es decir, con los mismos tipos y con módulo similar, hay igualdad en los pesos, que se mueven dentro de unos márgenes amplísimos. Esto último ya indica que su valor en tiempos, puesto que sin duda lo tuvieron y fueron de un modo u otro empleados en actividades comerciales, fue fiduciario, diferente al que tenía de por sí la materia que les daba cuerpo.

Una parte de estos plomos llevan los tipos propios de algunas cecas hispanas conocidas, en realidad de un número de ellas muy significativo, a veces incluso con el topónimo como leyenda. No se puede asegurar que fueran emitidos oficialmente en esas cecas, pero es innegable su relación con ellas y su función monetaria, restringida a un ámbito local. Otro importante grupo lo constituyen los grandes plomos o «medallones», piezas de un módulo que suele rondar los cuarenta milímetros, con unos tipos muchas veces basados en los de monedas grecorromanas, y habitualmente de bella factura. Estos en conjunto se deben relacionar con las explotaciones agrícolas y mineras en la Bética romana, y también tuvieron una función monetaria, reducida en este caso al interior de la explotación correspondiente.

Hay además un grupo muy escaso de plomos con motivos típicamente cartagineses, aunque es posible que también fueran acuñados en época romana. Con tipos también cartagineses existen también unos cuantos plo-

¹ Así se les nombra en la última obra que trata monográficamente de ellos: CASARIEGO, A.; CORES, G. y PLIEGO, F.: *Catálogo de plomos monetiformes de la Hispania Antigua*, Artis Traditio, Madrid, 1987.

mos que sus editores consideran falsificaciones modernas².

Estos plomos monetiformes quedan de este modo enmarcados en un espacio geográfico y temporal (básicamente, época romana y Sierra Morena-Valle del Guadalquivir) en el que el plomo es un metal muy barato y ampliamente utilizado. Se empleaba principalmente para fabricar tuberías, impermeabilizar los baños públicos o los canalones de tejados de edificios importantes y fijar lañas de hierro, tanto en los grandes bloques pétreos de construcciones voluminosas como en la reparación de vasijas y piezas del ajuar doméstico. También hay un apreciable consumo en la industria naval y en la fabricación de artes de pesca, así como en la manufacturación de objetos de variada condición, desde elementos decorativos hasta amuletos, balas de honda, pesas de telar, ponderales, precintos, etc.³.

Las características físicas que determinan la tan amplia utilización de este metal son su elevada densidad (artes de pesca), su baja temperatura de moldeo (objetos decorativos y fijación de lañas), su resistencia a la corrosión (tuberías), y su facilidad de conformación por estampado o troquelado, como es el caso de las piezas objeto de este trabajo.

En el mundo romano hay un profundo conocimiento de este metal. Así, por ejemplo, para enclavamiento de lañas y para sueldas de aplicación en soldaduras blandas en fontanería se utiliza un material con una composición de 62 % de estaño y 38 % de plomo, que, por ser justamente la aleación eutéctica, funde a la temperatura mínima posible (183° C.), de modo que puede fundirse la suelda sin que lo haga la tubería, pues la temperatura de fusión del plomo sin alea es 327° C.

Esto motiva un importante auge del comercio del plomo en el mundo romano, comercio que con la caída del Imperio prácticamente desaparecerá. Los grandes centros hispanos de producción de este metal son Cástulo (Cazorla, Jaén) y demás enclaves de Sierra Morena, como Cerro Muriano (Córdoba) y la mina Diógenes (Ciudad Real), y, por supuesto, Cartagena.

Desde el punto de vista arqueometalúrgico hay tres tipos básicos de plomo según sea el tipo de mena de donde el plomo es obtenido, y que vienen determinados por la naturaleza de las impurezas, a saber:

a) Plomo de minerales que contienen metales preciosos, siendo sus impurezas la plata, el oro y el antimonio.

b) Plomo de minerales asociados a piritas, siendo entonces sus impurezas más importantes el hierro y el zinc.

c) Plomo de galenas muy puras, cuya impureza más importante es el bismuto.

Evidentemente esta clasificación es excesivamente simplista, pues la composición del plomo depende asimismo de los procesos de beneficio y afino que se llevarán

a cabo para su obtención. La composición de un plomo de una cierta mina depende pues de la profundidad del estrato de donde se extrajera la mena y del rendimiento del proceso productivo. Ambos factores suelen variar gradualmente en el tiempo. En cualquier caso pensamos que el análisis de las impurezas puede servir de tenue guía para diferenciar plomos claramente diferentes. Sobre esta idea vamos a trabajar en el presente estudio.

II. DESCRIPCION DE LA PIEZA OBJETO DE ESTE ESTUDIO

Se trata de un plomo monetiforme de 39 mm. de módulo, de unos 9 mm. de grosor y con un peso de 93 gr., que tiene todo el aspecto de haber sido fabricado por troquelado en frío. Sus tipos son los que siguen:

Anverso: Cabeza masculina diademada (de Melquart-Heracles) mirando a derecha. Alrededor gráfila de puntos.

Reverso: Proa de nave a derecha; debajo, delfín.

Los tipos imitan, en este caso con la cabeza del anverso mirando a la derecha y con peor arte en el reverso, a los de ciertas monedas hispano-cartaginesas de plata con valores de shekel, dishekel y trishekel⁴.

Este plomo ha sido publicado en el *Catálogo de plomos monetiformes...* citado, con el n.º 1 dentro del grupo de «falsificaciones modernas con motivos cartagineses», que se incluyen como apéndice, en la página 47 del Catálogo. Hemos visto sólo otros dos ejemplares, que proceden de los mismos cuños que éste. Su bella factura y rareza dan gran valor al ejemplar. Este valor es en principio tanto histórico como económico, y aunque en el caso de que quedase absolutamente demostrada su falsedad desaparecería por completo el interés histórico, el valor económico se reduciría mucho pero no llegaría a anularse totalmente.

El hecho de haber sido adquirida a suministradores que consiguen su material en la provincia de Sevilla nos induce a establecer su estudio analítico comparándola con piezas de casi nulo valor numismático y autenticidad probada procedentes de esa misma zona. Son en concreto dos plomos de Carmo (Carmona), ambos del tipo número 3 de esta ceca según su clasificación en el *Catálogo de plomos monetiformes...* mencionado.

En la fig. 1 se muestra una fotografía de las tres piezas. La n.º 1 es el plomo objeto de este estudio y las n.º 2 y 3 son las piezas auxiliares que analizaremos comparativamente.

El estudio se plantea de la forma siguiente. Gracias a Francisco Pliego conocemos el proceso de fabricación de una moneda falsa de plomo. Tomando un disco liso de plomo antiguo, fácil de conseguir en esta región y que permitirá burlar a las técnicas analíticas que intenten pro-

² En el *Catálogo de plomos monetiformes...* citado, se clasifican los plomos en estos grupos y en otros dos más; diversos de mediano módulo e imitación de numerario romano.

³ CASARIEGO, A.; CORES, G. y PLIEGO, F.: *Catálogo de plomos monetiformes...*, capítulo I, 1, sobre todo pp. 18-22, con bibliografía. Especialmente: DOMERGUE, C.: «El Cerro del Plomo, Mina "El Centenillo" (Jaén)». *Noticiario Arqueológico Hispánico*, 16, 1971, pp. 267-363, sobre todo 277-337 y 354; GOWLAND, W.: «The Early Metallurgy of Silver and Lead: Part I, Lead». *Archaeologia*, 57, 2, 1901, pp. 359-422. Además, KRYSKO, W.: *Blei in Geschichte und Kunst*, D. Riederer Verlag, Stuttgart, 1979, sobre todo pp. 47-60.

⁴ Números 10-25 de VILLARONGA, L.: *Las monedas hispano cartaginesas*, Barcelona, 1973.



Fig. 1.—Anverso de las piezas 1, 2 y 3.



Fig. 2.—Reverso de las piezas 1, 2 y 3.

bar la ausencia de antigüedad en la materia base de la pieza, se efectúa su troquelado. Posteriormente, el plomo se cubre con una lechada de cal apagada y se mantiene en un horno doméstico durante un cierto tiempo, a fin de que el recubrimiento se deshumidifique y compacte. Se entierra después durante algún tiempo en terreno húmedo, similar a aquéllos donde normalmente aparecen este tipo de monedas.

El alto precio de la moneda, por una parte, y la sospecha de que la composición del plomo no justifique nada, nos lleva a enfocar el trabajo analítico en la comparación de la composición de las pátinas, sin perjuicio de que un análisis de las piezas constatadas como auténticas deba ser considerado un elemento de juicio indispensable.

III. PROBLEMÁTICA DEL ESTUDIO ARQUEOMETALÚRGICO DE ESTA PIEZA

A lo antedicho se suma el hecho de que nos encontramos, desde el punto de vista analítico, con un vacío total

en cuanto a datos bibliográficos se refiere, pues así como están publicadas composiciones de diferentes bronce, fierros, e incluso lingotes y láminas de plomo, no conocemos ningún trabajo en el que se presente el análisis químico de monedas hispanas de este tipo⁵.

Además, para realizar este estudio contamos con dos serios inconvenientes. Primero, la radiología es poco practicable, dada la alta absorción del plomo y la muy probable ausencia de escorias, restos de arena, etc., que cabe esperar en una pieza forjada de este tipo. Segundo, la microestructura no puede ser examinada más que en superficie, no en el núcleo de la pieza, ya que ello conllevaría un importante dañado de la misma.

Ello nos obliga a plantearnos la posibilidad de intentar realizar el estudio de la pieza limitándonos exclusivamente al estudio de la pátina que la recubre. Una pátina es siempre el resultado de la composición de la pieza y de la actuación del medio, natural o artificial, en el que permaneció envuelta durante un período de tiempo más o menos dilatado. Habrá, pues, que aclarar si la composición de la pátina está mayoritariamente determina-

⁵ Análisis de lingotes en: LAUBENHEIMER-LEENHARDT, F.: «*Recherches sur les lingots de cuivre et de plomb d'époque romaine dans les régions de Languedoc-Rousillon et de Provence-Corse*», *Revue Archéologique de Narbonnaise*, Supplement 3, París, 1973, p. 175; de láminas de plomo, sueldas y tuberías de Britannia; GOWLAND, W.: «*The early Metalurgy...*», cit., pp. 409-410, 415-417. También han sido analizadas monedas de plomo mauritanas; MAZARD, M.: *Corpus Numorum Numidiae Mauretaniaeque*, p. 26.

da por la composición del plomo o si la influencia del medio es lo suficientemente significativa para nuestro propósito.

IV. ANALISIS FISICO-QUIMICOS DE LAS TRES PATINAS

En las tres monedas se aprecia a simple vista bastante homogeneidad en la totalidad de su superficie. Las tres patinas son claras, pulvulentas y compactas, por lo que una sola muestra de cada moneda parece ser suficiente.

A primera vista surge ya la primera cuestión. El plomo es un metal que, por su capacidad de pasivación, posee un elevado grado de resistencia a la corrosión en medios neutros o ácidos. Pensemos por ejemplo en la estabilidad de tuberías y canalones de tejados o en las placas de las baterías de automóvil, inmersas en ácido. Sin embargo, los medios alcalinos, al destruir la capa de pasivado pasan a atacar al plomo. Justamente por esta razón los falsificadores emplean la cal para patinar sus creaciones en este metal. Mirando a las piezas aquí estudiadas, se observa que los dos plomos de Carmo (n.º 2 y 3) tienen la patina sensiblemente más gruesa que el otro plomo (n.º 1). Además el relieve de las piezas 2 y 3 casi ha sido destruido, mientras que en la n.º 1 ha sufrido mucho menos deterioro.

Lo primero que debemos preguntarnos es si estamos

ante dos tipos de plomo (pieza 1 por un lado y piezas 2 y 3 por otro) o si estamos ante dos procesos de patinado con diferente grado de agresividad alcalina.

Los análisis de estas patinas, como los de cualquier otro material, pueden ser llevados con dos perspectivas básicas: análisis elemental o determinación de los compuestos. Así, por ejemplo, un análisis elemental de hematitas y de magnetita dará, en ambos casos, hierro y oxígeno, mientras que el análisis de compuestos dará en el primer caso óxido férrico y en el segundo óxido ferroso-férrico. No obstante a su carácter rudimentario y simplicidad, el análisis elemental puede proporcionar el suficiente criterio como para diferenciar dos materiales. En consecuencia, lo deseable sería poder establecer una correlación entre el análisis elemental de la patina y el análisis elemental del plomo metálico, utilizando el análisis de compuestos de las patinas para descontar el efecto corrosivo del terreno.

En consecuencia, se realizaron con cada una de las tres patinas un análisis por espectrometría de emisión con registro fotográfico, como análisis elemental, y un análisis por difracción de rayos X en cámara Debye-Scherrer de 114 mm. de diámetro, como análisis de compuestos. Ambos procedimientos ofrecen unos resultados semicuantitativos que suponemos suficientes para nuestro propósito. También se realizó un análisis espectrométrico de virutas de plomo extraídas de las piezas 2 y 3.

V. RESULTADOS OBTENIDOS

En la pieza n.º 2 se obtuvieron los siguientes resultados analíticos:

(2-1) Análisis elemental de la patina:

Pb	Ca	Cu	Ag	Na	Sn	Fe	V	Bi	Mg	Ti	Si	Al	Sb	Mn
Mucho	Bastante	0,05	—	—	0,01	0,8	0,3	—	0,3	0,05	1	0,2	—	indicios

(2-2) Análisis de la patina con difracción de rayos X:

Nombre del compuesto	Fórmula química	Ficha ASTM	%
Silicato cálcico hidratado	$\text{Ca}_3\text{SiO}_5 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$	3-0669	79
Oxido estannoso hidratado	$5\text{SnO} \cdot 2\text{H}_2\text{O}$	14-140	10
Oxido plúmbico (platnerita)	PbO_2	8-815	7
Carbonato hidróxido plumboso (hidrocerusita)	$\text{Pb}_3(\text{CO}_3)_2(\text{OH})_2$	13-131	4
			Total: 100

(2-3) Análisis elemental del plomo metálico de la pieza:

Pb	Sn	Cu	Fe	Bi
base	0,1	0,3	indicios	0,03

En la pieza n.º 3 se obtuvieron los siguientes resultados analíticos:

(3-1) Análisis elemental de la patina:

Pb	Ca	Cu	Ag	Na	Sn	Fe	V	Bi	Mg	Ti	Si	Al	Sb	Mn
Mucho	0,2	0,05	—	—	—	0,05	0,2	—	—	—	0,3	—	—	—

(3-2) Análisis de la pátina por difracción de rayos X:

Nombre del compuesto	Fórmula química	Ficha ASTM	%
Silicato cálcico hidratado	$\text{Ca}_3\text{SiO}_5 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$	3-0669	43
Oxido estannoso hidratado	$5\text{SnO} \cdot 2\text{H}_2\text{O}$	14-140	26
Oxido plúmbico (platnerita)	PbO_2	8-815	23
Carbonato hidróxido plumboso (hidrocerusita)	$\text{Pb}_3(\text{CO}_3)_2(\text{OH})_2$	13-131	8
Total: 100			

(3-3) Análisis elemental del plomo de la moneda:

Pb	Sn	Cu	Fe	Bi
base	0,05	0,2	—	—

En la pieza n.º 1 se obtuvieron los siguientes resultados analíticos:

(1-1) Análisis elemental de la pátina:

Pb	Ca	Cu	Ag	Na	Sn	Fe	V	Bi	Mg	Ti	Si	Al	Sb	Mn
Mucho	Mucho	0,2	0,2	0,2	0,02	0,5	—	—	0,9	0,03	1	0,2	1	indicios

(1-2) Análisis de la pátina por difracción de rayos X:

Nombre del compuesto	Fórmula química	Ficha ASTM	%
Carbonato cálcico	CO_3Ca	5-0586	48
Carbonato hidróxido plumboso	$\text{Pb}_3(\text{CO}_3)_2(\text{OH})_2$	13-131	26
Hidróxido plumboso	$\text{Pb}(\text{OH})_2$	11-270	15
Silicato cálcico hidratado	$\text{Ca}_3\text{SiO}_5 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$	3-0669	6
Plomo metálico	Pb	4-0686	5
Total: 100			

La presencia de plomo metálico se debe, sin duda, no a que en la pátina exista plomo libre, sino a que al raspar para extraer la muestra se arrastró algo del plomo de la moneda. En consecuencia, y a efectos comparativos sería conveniente ignorar su aparición en el análisis.

Queda, por tanto (1-2 bis):

Nombre del compuesto	Fórmula química	Ficha ASTM	%
Carbonato cálcico	CO_3Ca	5-0586	50
Carbonato hidróxido plumboso	$\text{Pb}_3(\text{CO}_3)_2(\text{OH})_2$	13-131	27
Hidróxido plumboso	$\text{Pb}(\text{OH})_2$	11-270	16
Silicato cálcico hidratado	$\text{Ca}_3\text{SiO}_5 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$	3-0669	7
Total: 100			

(1-3) Análisis elemental del plomo de la moneda: Como ya hemos comentado, no pudo ser llevado a cabo por no ser posible la extracción de virutas del material sin menoscabo de la pieza.

A la vista de los resultados analíticos podemos razonar del siguiente modo, con referencia a las piezas 2 y 3:

— Comparando (2-3) y (3-3) parece claro que las piezas 2 y 3 son completamente similares, posiblemente de la misma mena y de la misma época.

— La mayor abundancia en Ca y Mg de (2-1) en comparación de (3-1) nos induce a pensar que la pieza 2 estuvo enterrada en un terreno no más calcáreo que aquél en el que yacía la pieza 3 sino más seco, menos agresivo; la diferencia no es sustancial, aunque sí apreciable.

— Los resultados (2-2) y (3-2) son razonablemente similares. En ambos casos el terreno estaba mayoritariamente compuesto por silicato cálcico hidratado, pero al ser más húmedo en el caso de la pieza 2, se produjo un mayor ataque al plomo (hay más carbonato hidróxido plumboso en (3-2) que en (2-2)).

— A simple vista, esta conclusión parece también más aceptable. La pátina de la pieza 3 es de aspecto más cerúleo, menos calcáreo, con el polvo menos adherido al metal base y más compactado.

Pasamos ahora a sacar conclusiones; comparando con la pátina de la pieza 1, puede decirse:

— A diferencia de las piezas 2 y 3, la pieza 1 estuvo enterrada en una arena compuesta mayoritariamente por carbonato cálcico o por calque se colmató hasta carbonatarse (proceso totalmente lógico si se siguió el procedimiento de falsificación reseñado), en vez del silicato cálcico que envolvió a las piezas 2 y 3 (compárese [1-2 bis] con [2-2] y [3-2]). Debe quedar señalado que dada la gran solubilidad del carbonato cálcico es muy improbable que la pieza quedara enterrada en un medio natural que estuviera formado únicamente por este compuesto.

— Si hubiésemos podido realizar el análisis elemental del plomo habríamos visto muy posiblemente que la pieza 1 tenía menos estaño y más cobre, plata y antimonio que las piezas 1 y 2, ya que dichos metales no pueden haber sido aportados por un proceso de corrosión durante el enterramiento.

VI. COMENTARIO FINAL

Parece ser que hay una suficiente diferenciación entre la pieza 1 por un lado y las piezas 2 y 3 por otro. La pieza 1 hace pensar en una mena más rica en metales nobles, por tanto en un plomo más antiguo. En cualquier caso las tres piezas están formadas por un plomo muy puro, que después de obtenido fue afinado. Sólo gracias a esa gran pureza el plomo era tan blando que se podía troquelar con tanta facilidad y tan buenos resultados. Un mayor resto de impurezas hubiese dado lugar a un plomo más agrio, menos maleable. Y el desplatado del plomo, además de servir para conferirle mayor maleabilidad y

blandura, permite la obtención de un poco de plata adicional, que puede tener una importancia económica no desdeñable.

Estamos pues ante unos metalúrgicos con un avanzado bagaje tecnológico, como corresponde a la época histórica en la que estas piezas quedan enmarcadas por la Arqueología.

Esto, al menos, se puede afirmar sin matizaciones con respecto a las piezas 2 y 3. En cuanto a la principal protagonista de este estudio, hay que indicar que el plomo que la forma es antiguo, incluso más que el de las otras piezas, pero también se debe señalar que los datos analizados concuerdan con absoluta exactitud con el proceso de falsificación que se conocía, lo que, unido al hecho de que los ejemplares conocidos procedan del mismo cuño y al aspecto dudoso de la pieza, permite cuestionar su autenticidad con fundamento. Es lógico suponer, por otra parte, que en una zona en la que abundan los plomos antiguos verdaderos, sin ningún valor numismático, los profesionales de la falsificación disponen de plomos auténticamente antiguos para efectuar su poco encomiable trabajo. En estos casos, el análisis del metal por sí solo, puede conducir a *valoraciones erróneas*.

De cualquier modo parece que queda clara la importancia del análisis de las pátinas para la Arqueología, la Numismática y la Museología. La observación parece pertinente considerando que a veces no se estudia debidamente la pátina sin tener en cuenta la gran cantidad de información que ésta atesora, como resultado que es de la composición metálica de la pieza puesta en relación con el medio que la ha rodeado a lo largo del tiempo.

APORTACION AL CORPUS DE LA MONEDA VISIGODA - UN TRIENTE INEDITO DE CHINTILA (634-640), CECA DE CALIABRIA

Por RAFAEL CHAVES y
M.^a JOSÉ CHAVES

Chintila es proclamado rey, tras la muerte de Sisenando en el 636, por los obispos y oficiales de palacio. Su elección se ve confirmada en el V Concilio de Toledo que establece la naturaleza del soberano y delimita sus funciones, concretamente en dos de sus puntos:

1. Todo aquel pretendiente que no pertenezca a la ilustre sangre de los Godos, será excomulgado.

2. Para sentarse en el trono, el Rey deberá jurar bajo pena de excomunión, no tolerar nunca el judaísmo en el reino y no permitir residir en él a nadie que no fuera cristiano.

Como podemos observar el poder de la nobleza y sobre todo de la Iglesia es importante en estos momentos, incluso los obispos llegarán a reinar en nombre de Chintila durante cuatro años.

Durante el mandato de este monarca se celebrarán los Concilios V y VI de Toledo (años 636 y 638 respectivamente) que resultarán de gran interés para la vigorización del Estado siguiendo las orientaciones del Concilio IV, cuyo canon 75, referente a los principios básicos del Estado Visigótico, confirmarán y completarán con nuevas disposiciones.

En estos Concilios citados figuraban las diócesis asistentes, entre ellas Caliabria que dejará de aparecer en los Concilios IX al XIV, así como en el XVI, según el profesor Sánchez Albornoz.

Heiss ya afirmó que Caliabria fue sede episcopal visigoda, trasladándose allí el obispado que durante el dominio suevo estuvo sito en Viseu, y que bajo el reinado de Wamba se convertirá en diócesis sufraganea de Emérita.

Existen varias hipótesis sobre la ubicación de Caliabria. Una de ellas la sitúa entre los ríos Coa y Agueda, cerca de Ciudad Rodrigo (Salamanca) y perteneció a la

antigua provincia romana y posteriormente visigoda de Lusitania ²

Sin embargo, Julio González sitúa Caliabria más hacia el Oeste, en Portugal, en las ruinas del Castillo de Caliabria ubicado a 5 Km. al NE de Almeida y a 12 Km. SO de Vilanova de Foz Coa.

De esta ceca, según Miles ¹ se conoce una sola acuñación a nombre de esta ciudad. Esta pieza pertenecía al reinado de Witerico, la cual pasamos a describir a continuación, acompañando fotografía de la misma:

Anverso:

✠ VITTIRI /// SRE °

Reverso:

✠ /// CALIABRIA P ///



Esta pieza que está rota en tres trozos faltándole un fragmento y que corresponde al busto de tipo gallego, perteneció a la colección del Infante D. Gabriel y fue estudiada y publicada por Luis Joseph Velázquez, E. Flórez, Heiss y Mateu y Llopis. Posteriormente pasó a for-

mar parte de los fondos del Museo Arqueológico Nacional, desapareciendo junto con otras piezas, en el tesoro enviado a Méjico durante la República en el yate «VITA».

Recientemente, nos ha sido posible conocer la existencia de otra pieza en una colección de Madrid, pertenecientes a la misma ceca pero bajo el mandato de otro rey, Chintila, cuya sede se hallaba enclavada en Toledo.

Estimamos que dicha pieza es inédita y por ello la damos a conocer en el criterio de ir ampliando el extenso Corpus de la Moneda Visigoda, recopilado por George C. Miles y publicado por The American Numismatic Society¹.

La descripción de la pieza, cuya fotografía incluimos, es la siguiente:

Anverso:

✠ CИИТИΓΛΒ:



Reverso:

✠ CΛΓΙΛΒΒ:Λ:



Posición de cuños: ↑↓

Diámetro: 19,5 mm.

Peso: 1,13 gr.

Tipo:  (Inédito en Miles).

Lugar del hallazgo: Adra (Almería).

Como se observará la leyenda es parcialmente retrógrada, tanto en el anverso como en el reverso, y el tipo es diferente al de Witerico.

Resulta extraño la escasa acuñación producida por esta ceca. Existen varias teorías que intentan aclarar el tema. Entre otras tenemos la de E. Flórez³ afirmando que Calabria (lo mismo pudo ocurrir con otras cecas de estas características) fue adquiriendo importancia al crecer en vecindario y poder económico, así como en su aspecto social, por lo que dejará de pertenecer a la diócesis de Viseu y se convertirá en sede episcopal, con sus propios fueros.

Otra de estas teorías es la del profesor Mateu y Llopis, el cual atribuye el hecho de la acuñación bajo estas condiciones a la organización fiscal de la época que cobraba a los hispanorromanos con oro del país, labrado en los propios centros de población donde, por conveniencia, se establecía un taller monetario. Esta hipótesis se ve apoyada en la «Circulation de Monnaies Suèves et Visigothiques» del Profesor Barral y Altet, así como en el trabajo presentado al IV Congreso Nacional de Numismática de Alicante (junio 1980), bajo el título «Una nueva ceca visigoda: Volotania y las posibles causas de la multiplicidad de talleres Monetarios» de nuestro amigo F. X. Calicó.

BIBLIOGRAFIA

1. MILES, George C.: «*The Coinage of the Visigoths of Spain. Leovigild to Achila II*». American Numismatic Society, Nueva York, 1952.
2. MATEU Y LLOPIS, F.: «*Las monedas Visigodas del Museo Arqueológico Nacional*», Madrid, 1936, p. 342.
3. FLÓREZ, E.: «*Medallas de las Colonias, Municipios y pueblos antiguos de España... con las de los Reyes Godos*». Imprenta Sancha, Madrid, 1773.
4. GONZÁLEZ, J.: «*Regesta de Fernando II*», p. 417.
5. VELÁZQUEZ, Luis J.: «*Conjeturas sobre las medallas de los Reyes Godos y Suevos de España*». Ed. Oficina de Fco. Martínez de Aguilar, Málaga, 1759.
6. HEISS, A.: «*Description Générale des Monnaies des Rois Wisigoths d'Espagne*», París, 1872.
7. BELTRÁN VILLAGRASA, P.: «*Obra Completa*», vols. I y II, Zaragoza, 1972.
8. AMORÓS, J. y MATA, A.: «*Catálogo de las monedas Visigodas del Gabinete Numismático de Cataluña*», Barcelona, 1952.
9. BARRAL y ALTET, X.: «*La circulation des monnaies suèves et visigothiques*», Munich, 1976.
10. GRIERSON, Ph.: «*Visigothic Metrology*», Numismatic Chronicle, Ser. VI, 13, 1953.
11. CAMPANER, A.: «*Indicador Manual de Numismática Española*», Palma de Mallorca, 1981.
12. BARCELÓ, M.: «*Statistique et Numismatique*», Consejo de Europa, Strasburgo, 1981.
13. CALICO, F. X.: «*Comunicación al V Congreso Nacional de Numismática*», Sevilla, 1982.
14. THOMPSON, E. A.: «*Los Godos en España*», Alianza Ed., 2.^a Ed., Madrid, 1979.
15. ORLANDIS, J.: «*Historia de España. La España Visigótica*», Gredos, Madrid, 1977.
16. «*HISTORIA DE ESPAÑA VISIGODA*»: Espasa Calpe, Ed. Col. Historia de España de R. Menéndez Pidal, vol. III, Madrid, 1976.
17. *Catálogos*: Colecciones Carles - Tolrá, Vidal Cuadras y diferentes subastas internacionales (Barcelona, 1974 y otros).
18. *Revistas*: ANE: diferentes números con trabajos de F. X. Calicó. AMPURIAS: números VII, VIII (1945/46); IX, X (1947/48); XIII (1951). ACTA NUMISMATICA: vol. V (1975).

RESTAURACION DE UNA VIRGEN GOTICA PERTENECIENTE A UN CALVARIO

Por ANA IRURETAGOYENA

A partir del siglo X, se va a desarrollar un arte en torno a las Iglesias, donde cumplirá la misión de ser intermediario entre la Iglesia y los fieles, y tendrá un carácter didáctico.

Surgió en los monasterios, ya que en estos se guardaba toda la cultura de la época y donde se conservaban ricos manuscritos iluminados en donde pervivía toda la tradición iconográfica.

Son de las miniaturas y esencialmente del «Apocalipsis de Saint Sever» (Biblioteca Nacional de París), comentario del libro de San Juan, escrito por Beato de Liébana, de donde los escultores del románico van a tomar sus temas.

La imaginería en madera policromada, va a ser un aspecto de este arte, que va a tener una gran difusión, y en cada centro religioso habrá uno o varios ejemplares. Estas imágenes estaban dedicadas al culto.

Los temas son muy repetitivos; Crucificados, Crucifixión, Virgen con Niño y Descendimiento. Más tarde empezarán a aparecer figuras de Santos.

Son imágenes muy populares, y sus formas se van a repetir mucho durante todo el románico, por lo que nos encontramos que en el s. XIII, se hacen tallas con formas arcaizantes, rígidas y más bien torpes, y en las que sólo pequeños detalles como la decoración, nos hablan de su pertenencia a una época más tardía.

El tema de los Crucificados, iba acompañado a veces por la Virgen y San Juan, lo que va a acentuar el carácter dramático del conjunto en la postura de estas dos figuras¹.

La representación de este grupo de Crucificado Virgen y San Juan, va a responder a un tipo iconográfico muy concreto en el que la Virgen se colocará a la derecha de su Hijo crucificado y San Juan a la izquierda. El gesto de dolor se va a traslucir en la postura de San Juan, colocando el brazo derecho apoyado en la mano izquierda y la mano derecha en la cara, que se inclina ligeramente. A veces la mano izquierda sostiene un libro o una filacteria como es el caso del conjunto al que pertenece la pieza que nos ocupa. La Virgen suele presentar una postura de recogimiento y dolor, con las manos entrecruzadas.

Según Manuel Trens² «La tradición elaborada por los místicos e historiadores piadosos, habla de que el color de los vestidos de la Virgen era el natural del tejido».

«Los artistas se preocuparon poco de estos datos y dieron a la indumentaria de la Virgen, el color que más encajaba con la escena y con su propia sensibilidad. La coloración más frecuente es el encarnado o púrpura para la túnica y el azul intenso para el manto».

La Virgen en esta época se representa tocada o con velo siempre blanco, como símbolo de pureza. Los colores empleados en su indumentaria tienen también su significado, el azul es símbolo de pureza y divinidad, el rojo, pasión, dramatismo, el verde es la esperanza.

En San Juan se van a emplear los mismos colores pero invertidos.

El arte de la Edad Media es fundamentalmente simbólico.

¹ YARZA, J.: «Historia del Arte Hispánico», vol. II. La Edad Media, Madrid, 1980.

² C.F.S. TRENS, Manuel: «María, iconografía de la Virgen en el arte español», Madrid, 1946, p. 624. Sobre esta iconografía también puede ser consultada la obra de REAU, L.: «Iconographie de l'art Chrétien», vol. II, París, 1957.

En la obra que vamos a analizar, se ha producido una inversión en los colores del manto y túnica de la Virgen, antes y después de la restauración. En el estado actual, la Virgen va vestida con un manto rojo de pasión, siendo su interior verde de esperanza, la túnica es azul. La figura de San Juan, ha sufrido la misma alteración en los colores, y originalmente sabemos debido a las catas realizadas que su manto es azul y su túnica roja, invertidamente con respecto a la Virgen. En la policromía posterior, los colores se invirtieron siendo más frecuente esa composición colorística.

TECNICA

Las fuentes de la Edad Media sobre las técnicas empleadas, proceden de dos monjes: Heraclio y Teófilo.

Heraclio escribió «DE COLORIBUS ET ARTIBUS ROMANORUM», obra que al parecer es un compendio de distintas partes sobre un núcleo original que pudo escribirse en la segunda mitad del s. X.

Teófilo, escribió «DE DIVERSIS ARTIBUS» en la primera mitad del s. XII y es sin duda uno de los tratados técnicos más importantes de la Edad Media, dividido en tres partes: Pintura, vidrio y metal³.

Los tratados de técnicas de esta época están destinados a los profesionales que pueden hacer uso de ellas, es una muestra del concepto artesanal del artista en el que éste no teoriza sobre su trabajo pero enseña sus procedimientos de realización.

Es en estos libros donde aparecen los diversos tipos de madera empleados como «pino, álamo, abedul, chopo, roble, encina y árboles frutales».

La madera una vez tallada, se pulía frotándola con una hierba llamada «asperella». En las zonas donde iban clavos o uniones de piezas o nudos, se colocaba tela de lino o bien láminas de pergamino para amortiguar los movimientos de la madera y evitar así el resquebrajamiento y caída de la policromía.

Posteriormente se colocaba una capa de yeso mate aglutinada con cola animal. Una vez seca se aplicaba encima el color. Los colores se solían utilizar puros. Lo más frecuente era aglutinarlos con huevo⁴.

La pieza de la que nos estamos ocupando responde totalmente a la técnica descrita.

VIRGEN PERTENECIENTE A UN CALVARIO

AUTOR: Anónimo.

EPOCA: S. XIII.

TECNICA: Escultura en madera policromada.

MEDIDAS: 1,18 x 0,28 x 0,21.

PROCEDENCIA: Ermita del Cristo Vahell Rey (Zamora). Adquirida por el Estado a D. Braulio de Heras.

N.º DE INVENTARIO: 57.316.

DESCRIPCION DE LA PIEZA

Habría que hablar de una doble descripción de la pieza, una antes de la restauración y otra después de la restauración, ya que el cambio de policromía ha sido total.

La descripción de antes del tratamiento, la encontramos en el catálogo de escultura gótica del M.A.N. Escrito por D.ª Angela Franco⁵:

«Virgen Dolorosa, compañera de la n.º 57.318, con la que formó parte de un calvario. Responde como aquella a idénticos caracteres estilísticos, pues ambas han sido ejecutadas por la misma mano. Su actitud es noble y serena; aparece mirando hacia lo alto y junta las manos con los dedos entrecruzados a la altura de la cintura. Viste túnica rozagante de pliegues rectos, como el manto que recoge bajo los brazos, formando en los bordes curiosas estructuras zigzagueantes de tradición románica. Cubre su cabeza con velo; los rasgos faciales a penas están perfilados, como no sea por el dibujo de la pintura» (fig. 1).

Después de la restauración, la Virgen ha recuperado sus rasgos románicos y si bien la forma se mantiene, la policromía es muy diferente, con una decoración distinta. La cara presenta unos ojos almendrados típicos de ese románico tardío mantenido por la tradición popular. Las cejas, muy acentuadas, dan cierta expresión de recogimiento y dolor.

El manto y túnica de la Virgen han sufrido una inversión de colores. Antes de la restauración, la policromía era roja, y azul el manto, todo bordeado de oro. En su estado actual, la túnica es de color azul, con dibujos de motivos lobulados a lo largo de la túnica y que se repiten igualmente en el manto, que le resta parte de esa solemnidad estática. El manto, es ahora de color rojo y decorado. Los bordes de la túnica y manto, se encuentran muy deteriorados sin poderse determinar su color. El interior del manto rojo, es de color verde con una decoración de líneas horizontales ocre, que en la anterior continuaba el mismo azul de la parte externa. El interior de la túnica, es verde igualmente, como lo vemos en los bordes de los pliegues. La Virgen va calzada y el color se ha repetido en ambas policromías. El velo que antes estaba decorado, es ahora blanco con su interior de color azul sobre una base color carmín. El pelo es rubio (fig. 2).

ESTADO DE CONSERVACION

En una visión general, la obra se encuentra en mal estado de conservación, con levantamientos de la capa pictórica y pérdidas de la misma por toda la obra. Observamos además, la existencia de una doble policromía, como queda patente en los puntos donde se ha perdido la segunda capa.

³ YARZA, J.: «Fuentes y documentos para la historia del arte», ARTE MEDIEVAL II, ROMANICO Y GOTICO, Barcelona, 1982.

⁴ C.F.S. SÁNCHEZ LASA, Ana: Anuario. Museo BB. AA., Bilbao, 1980.

⁵ FRANCO, Angela: «Catálogo de escultura gótica del M.A.N.», Madrid, 1980. Las citas anteriores a este catálogo son: GUIA DEL MAN, 1954, p. 89, GUIA DEL MAN, 1965, p. 99.



Fig. 1.—Estado de la imagen antes de la restauración.



Fig. 2.—Aspecto general de la obra después de la restauración.

Soporte: De madera. No presenta ninguna falta en el soporte, si bien las zonas de los nudos han saltado o han resquebrajado la madera produciendo fisuras, como ocurre en el lado izquierdo del velo de la Virgen, así como en la unión de la mano izquierda con el brazo.

Por la parte posterior de la pieza, se observa un fuerte ataque de insectos xilófagos, si bien la parte de la policromía no ha sido perjudicada, ya que en éste como en otros muchos casos, la policromía ha actuado como capa protectora ante este ataque. La base de la pieza está muy atacada y la acumulación de galerías ha hecho que el soporte presente unas pérdidas que deforman la base.

Debido a la falta de una radiografía de la pieza, no podemos saber con seguridad de cuántas piezas está formado el soporte, pero probablemente sea una sola pieza. En este caso la pieza de madera tiene por sí misma un sentido y define un espacio.

Preparación y capa pictórica: Se observa la existencia de dos capas de policromía, con sus correspondientes preparaciones, una la original y otra posterior en varios siglos. Hace relativamente poco tiempo, se debió repintar de nuevo con temple, a fin de disimular los escalones producidos por la caída de la segunda capa de policromía.

Las dos preparaciones existentes están hechas a base de yeso mate y cola animal, y presentan una falta de adhesión por toda la obra.

Las lagunas son muy numerosas y en algunas zonas dejan el soporte de madera a la vista. En el brazo izquierdo de la Virgen, se observa el empleo de lino para reforzar algunas partes. Esto también se observa en la base.

Las mayores faltas se encuentran en la parte superior del manto, donde sólo quedan algunos restos de policromía y la madera está a la vista aunque disimulada con temple aplicado directamente sobre ésta.

Todos los bordes del manto y partes más salientes, son los que más deterioro han sufrido. La base mantiene muy poca policromía.

La existencia de dos policromías puede deberse a dos razones: por un lado, el deterioro de la capa original, y por otro, el cambio de gusto en la sociedad que lleva a policromarla cambiando totalmente su decoración, produciéndose un anacronismo entre la talla románica y la policromía.

La técnica de las carnaciones es un temple al huevo y la empleada en el manto, túnica y velo es un temple a la cola.

Como suele ser normal en estas piezas, no tiene ninguna capa de protección.

TRATAMIENTO REALIZADO

El trabajo se inició el 2 de julio de 1986, acabándose en enero de 1987.

Tras el análisis previo, se procedió a fijar la capa pictórica y la preparación, aunque fuese la segunda policromía, porque ésta tiraba a su vez de la capa original levantándola.

El asentamiento se hizo de forma generalizada, ya que en casi toda la obra era necesario. Este proceso de conservación se realizó con un adhesivo clásico, «coletta italiana» (fig. 3). Previamente a esto, se aplicó a modo de protección, una capa de resina sintética al 10 % en xilol, para que la pintura al temple no se corriera al aplicar la coletta.

Tras levantar los papeles de protección empleados en esta operación, se procedió a realizar pequeñas catas en distintos puntos del manto para averiguar en qué estado se podría encontrar la pintura original.

Una vez decidida la eliminación de la segunda policromía, y tras recogerse fotográficamente todo el proceso, se procedió a llevarlo a cabo (fig. 4).

Al tratarse de una pintura al temple y un estuco de un milímetro aproximadamente de espesor, se utilizó hisopos de algodón humedecidos y la ayuda mecánica de un bisturí. La pintura original no se dañaba con este método, por lo que no se corrió ningún riesgo.

Había zonas en que la pintura original se encontraba separada de su preparación, por lo que hubo que proceder a una segunda fijación, utilizando o bien coletta o bien resina sintética (Paraloid B-72). La actuación sobre estas zonas fue mucho más delicada y hubo pequeñas pérdidas inevitables.

Una vez eliminada la segunda policromía, se aplicó una capa de resina sintética para consolidar la pintura original. La cantidad existente de ésta nos daba los suficientes datos como para poder recuperar la decoración de la pieza.

A continuación se pasó al estucado de las lagunas. Este estuco sustituye a la preparación original, para la posterior reintegración.

El estuco aplicado se compone de yeso mate y cola de conejo. Su utilización fue selectiva, ya que no se cubrieron todas las lagunas existentes sino las que se consideraban fundamentales para la unidad de la obra y existían los suficientes datos para su reconstrucción.

El resto de las lagunas, se limpiaron eliminando los pequeños restos de estuco, dejándose la madera a la vista ya que resultó la mejor manera de integrar estas zonas sin falsearlas.

La reintegración de las lagunas se hizo con acuarela, y siguiendo el sistema denominado «Tratteggio» que consiste en ir yuxtaponiendo rayas de colores puros, aproximándose al original en una reintegración de las deno-



Fig. 3.—Fijación de la capa pictórica en el rostro de la Virgen.



Fig. 4.—Cata significativa del cambio estético de la pieza en las dos policromías.



Fig. 5.—Rostro de la Virgen. Detalle de reintegración con zonas de madera a la vista.

minadas ilusionistas, pero que a su vez permite una fácil distinción entre el original y la reintegración. Se trataba de no reintegrar la pieza totalmente, sino llegar a un equilibrio en el que la comprensión de la obra fuera total sin falsear en ningún momento la autenticidad de la obra (fig. 5).

En cuanto al ataque de xilófagos que presentaba la pieza, se pudo comprobar durante los meses que duró el tratamiento, el estancamiento de éste, pero a modo preventivo se aplicó (xilamon), un anti-carcoma encerrando la pieza en plásticos, a fin de que la penetración de los vapores fuera mayor. Después de este tratamiento se aplicaron varias manos de resina sintética para consolidar la madera atacada.

Como protección final de la obra y fundamentalmente de las reintegraciones de acuarela, se aplicó una fina capa de barniz semi-mate.

CONCLUSIONES

Al plantearnos la restauración de una obra de arte, hay que tener en cuenta su valor en el aspecto estético y en

el aspecto histórico que toda obra posee. Pero en ocasiones, el concepto de lo estético entra en conflicto con el concepto de lo histórico. Esto suele ocurrir cuando existen añadidos de diversas épocas; es entonces cuando tiene un doble valor histórico: uno el que le da el haber sido creada por un artista en un determinado tiempo y lugar y otro el de la propia historia de la obra, es decir, las intervenciones que se han llevado a cabo sobre ella.

Por otro lado tendremos el respeto a la estética con que fue creada.

Cesare Brandi, teórico de la restauración nos dice en su libro *Teoría del Restauro* «El añadido debe ser quitado si deforma la obra de arte, y solamente se deberá cuidar en lo posible la conservación de la documentación y el recuerdo del transcurso de lo histórico que, de esta forma, desaparece del cuerpo vivo de la obra»⁶.

En una restauración, cada pieza es un caso independiente, con un problema distinto, cuyos planteamientos deben hacerse desde el punto de vista de la pieza en su doble vertiente, técnica y estética.

La pieza, objeto de nuestro estudio y tratamiento, se nos presentaba con multitud de añadidos que no permitían una buena lectura de la misma, ya que nada correspondía a la época de la talla.

El problema tenía varias soluciones:

Respetar la historia de la pieza, conservando la policromía existente pero limpiándola superficialmente. Junto a esto habría que probar la existencia de otra capa pictórica. Esto era imposible de hacer por los medios que podemos tener a nuestro alcance, pues los rayos ultravioletas e infrarrojos no nos mostraron nada, y los rayos X no nos daría más que los distintos materiales existentes en la pieza.

Agotados estos recursos comprendimos que no podíamos dejar oculta la capa original.

Otro criterio a seguir podía haber sido el levantamiento de una mitad de la obra y no tocar la otra parte, a fin de no perder ningún documento; pero resultaba un poco absurdo de cara a los posibles visitantes y estudiosos de la pieza, pues no podría comprenderse bien en toda su magnitud expresión y belleza, aunque quizá fuera más pedagógica, pero estaríamos dando más importancia a la restauración que a la obra de arte en sí.

El tercer criterio, fue levantar la segunda capa de policromía, a fin de llegar al estado inicial de la talla. Este ha sido el criterio elegido.

Las razones de esta decisión, fueron por un lado el resultado de las catas abiertas donde se vio un cambio de policromía total, con una rica decoración y una inversión en los colores del manto y túnica de la Virgen. Por otro lado, la calidad de la segunda policromía dejaba mucho que desear, era plana sin ningún valor estético y muy deteriorada.

Además por razones de conservación, al tener la pieza dos gruesas capas de preparación, los movimientos de la madera resquebrajarían la capa superior que a su vez arrastraría a la inferior, aumentando así el riesgo de pérdida.

⁶ C.F.S. BRANDI, Cesare: *Teoría del restauro*, Turín, 1963, p. 43.

Todos estos factores, y sobre todo por un punto de vista estético, fueron los que decidieron eliminar esta capa. De esta forma se ha devuelto a la talla todo su sentido según la estética con que fue creada, volviéndose una pieza más rica e interesante. Su historia ha quedado recogida en documentación fotográfica.

Debo finalmente agradecer a todo el laboratorio de restauración del M.A.N. y a la conservadora D.^a Angela Franco, el haber colaborado en la resolución de los criterios planteados.

TRES EXPERIENCIAS DIDACTICAS EN LA SECCION GRIEGA DEL M.A.N.

Por OLGA NÚÑEZ, M.^a DOLORES SANROMA y CARMEN VILLALPANDO

Ricardo Olmos, Conservador-Jefe del Departamento de Arqueología Griega del M.A.N., nos propuso un trabajo que consistía en la realización de una hoja didáctica para alumnos de Instituto, petición que había sido apuntada por algunos de los profesores, que habían puesto de manifiesto la ausencia de un material didáctico destinado a los niveles de BUP y COU.

El objetivo primordial era desarrollar la capacidad autónoma del individuo dentro del museo, es decir fomentar su propia capacidad de análisis, objetivo que se viene intentando poner en práctica desde hace algunos años en el M.A.N., ya que en la mayoría de los casos se ha realizado una elaboración carente de un método de investigación y que por ello no conlleva un conocimiento de las piezas debido a la falta de participación activa y, en los casos en que ésta existe, es normalmente una simple recogida de datos abocada al aburrimiento y sin resultados positivos de aprendizaje y reflexión. Esta participación está ya mediatizada por las propias limitaciones que imponen las vitrinas y que implica la imposibilidad de un contacto directo con la pieza.

Siguiendo este objetivo, y al intentar mitigar lo más posible estas limitaciones, surgieron de inmediato una serie de cuestiones que se conformaban como nuevos objetivos, los cuales afectaban inevitablemente al método.

Dentro de lo posible, se intentan seguir los métodos deductivo e inductivo y, partiendo de un aparente caos, conseguir que el alumno encuentre los datos por sí mismo. No se trataba de explicar el mundo griego sino de dar una visión general de las salas por medio del análisis y el contraste, partiendo de lo concreto, enseñándoles a enfrentarse con una pieza de museo, buscando su contexto cultural, artístico y técnico, tanto a través de las mismas piezas como de los textos y dibujos. Esta puede ser una buena forma de, por un tiempo, «extraer» la pieza

de la vitrina y encontrar su lugar en una sociedad como elemento de uso que era.

Otro punto importante era el aspecto estético para atraer su atención y mantenerla, para lo cual eran necesarios una portada atrayente, dibujos, sentido del humor, preguntas directas y espacios en blanco, que permitieran al alumno tener al final un cuaderno realizado, en gran parte, por él mismo (fig. 1).

Dados los niveles a los que iba dirigido se intentó dotar al texto de un carácter interdisciplinar (Historia, Arte, Literatura, Griego, etc.), por lo que consideramos necesaria la introducción de los diversos elementos que lo posibilitaran.

Con estos puntos básicos nos pusimos a trabajar. El primer paso era la elección de la pieza; ésta debía tener un gran valor histórico y artístico, debía posibilitar el estudio de las técnicas decorativas griegas, reflejar una visión del mundo ya fuera arcaico o clásico, ya que uno por contraste o comparación llevaría al otro, y por último, poseer una gran capacidad para ser relacionado con piezas de otras vitrinas. Por estas razones elegimos el



Fig. 1.—Dibujo de Santiago González que compara las partes de un vaso griego con las humanas.

Dinos, pieza excepcional de las Salas Griegas tanto por su forma como por su valor, por ser un magnífico ejemplo de la técnica de Figuras Negras y de miniaturismo, porque refleja en su decoración la visión masculina aristocrática del mundo arcaico y por la facilidad de conexión que ofrece con otras vitrinas como, por ejemplo, con la del Banquete por su función, con la de la Guerra por su temática; además su esquema decorativo barcosguerreros enlaza con la Iliada y de su ubicación en el vaso se intuye la concepción griega del mundo: tierra-mar.

La estructura del texto se dividió en tres partes atendiendo a distintos niveles de conocimiento y comprensión:

1. Estudio de la forma y la función (contacto con la pieza en el plano formal y funcional).
2. Estudio de la decoración: interpretación y paralelos (contacto con la pieza en el plano iconológico).
3. Apartado estético (reflejo del mundo emocional que produce la pieza).

Así, en la portada y al inicio del cuaderno proponemos un nuevo planteamiento que consiste en la búsqueda de un dinos rosa imaginario, elemento de choque cuya finalidad es hacerles caer en una especie de absurdo que les conduzca a fijarse en el entorno. Tendrán que encontrar el Dinos recorriendo las salas y prestando atención a la forma, tamaño y color de los vasos, características esenciales para su análisis (fig. 2).

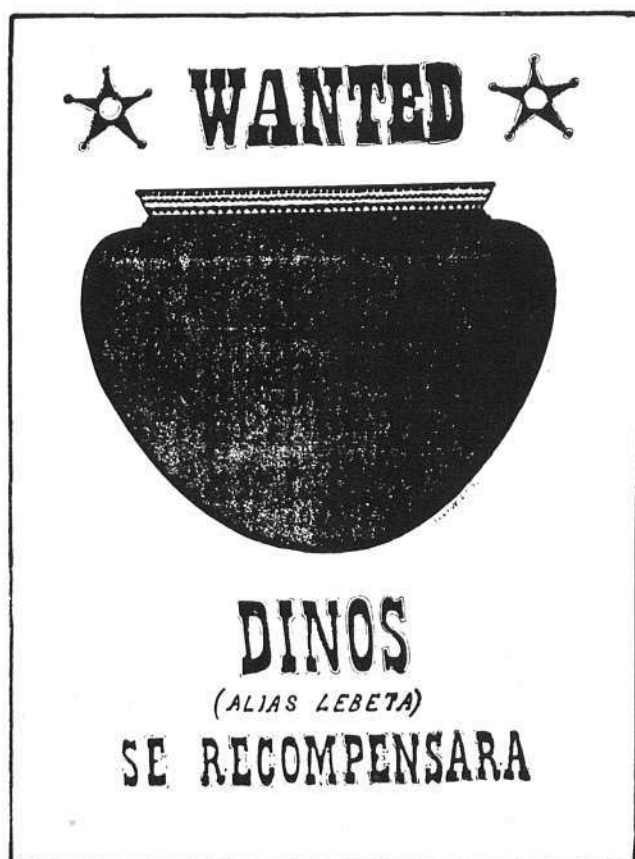


Fig. 2.—Parte del cuaderno didáctico. (Dibujo de Fernando Fernández).

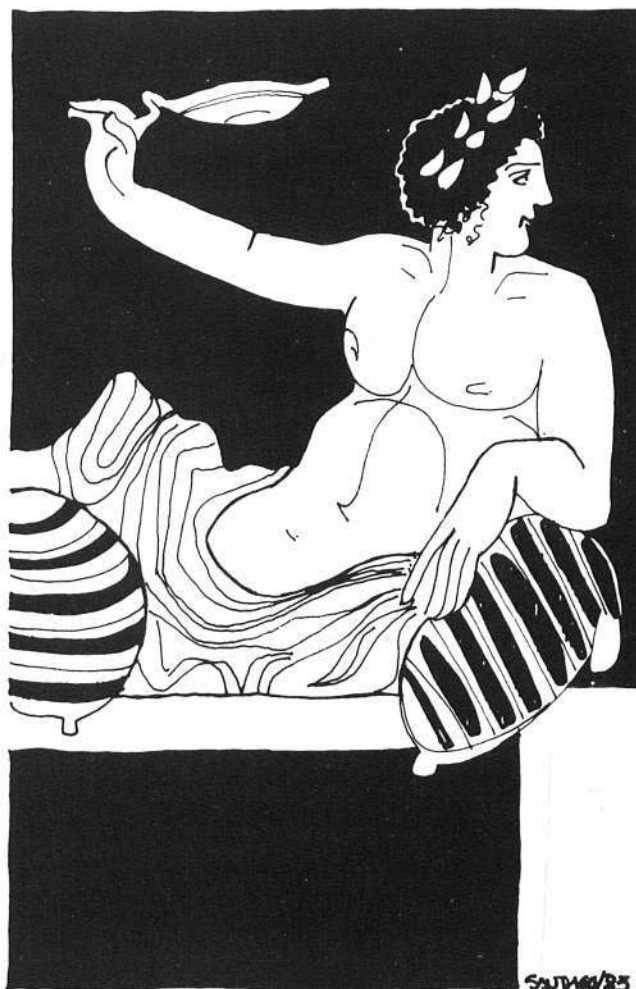


Fig. 3.—Detalle de un simposiasta jugando al «Kottabos». (Dibujo de S. González).

El aislar la forma del objeto elegido lleva a su función general de continente, de sólidos o líquidos, pero dado que el objeto en sí no es un ente aislado, el estudio que apuntamos les lleva a relacionarlo con otras piezas lo que les proporciona una idea de su función específica y de su contexto cultural: el banquete (fig. 3). Aquí nos alejamos de la pieza en particular para centrarnos en los ámbitos social y material (relación entre objetos y personas, en la que estaba inmersa). Este desarrollo se había descartado, en un principio, por la amplitud que podía adquirir la hoja, pero a raíz del cursillo con los profesores del CEP vimos que incluyéndolo la asimilación sería más completa. En ese momento dejó de ser una hoja didáctica para convertirse en un cuaderno.

Otras funciones de este vaso se pueden deducir a través de los textos y de las representaciones de otras piezas. Siempre con la intención de amenizar y evitar la monotonía y frialdad de las páginas mecanografiadas, los textos introducidos son manuscritos.

Por la mayor complejidad del Apartado II aportamos una serie de conocimientos básicos que facilitarían una comprensión más general y el enriquecimiento de los

temas tratados. Se podía abandonar el tono humorístico y sustituirlo por la propia creatividad y trabajo del alumno.

Puesto que el punto dedicado a la técnica requería una explicación, por ser de difícil deducción y necesitarse el conocimiento de técnicas anteriores y posteriores, optamos por hacerles ver determinadas piezas claves a través de las cuales se podía estudiar, con una serie de preguntas dirigidas, la técnica de estos vasos.

Hay en el dinos dos zonas decoradas: la superior con elementos vegetales en el exterior del vaso, escenas de guerreros en la parte superior de la boca y, en la zona inferior de la misma, escenas navales. La inferior con el «remolino» que no se aprecia a primera vista por estar en el fondo exterior del vaso.

En primer lugar abordamos el estudio de las escenas de guerreros, que aparecen en un friso continuo y que el alumno deberá intentar dividir, sin tener ninguna referencia previa, en escenas que considere diferentes. Para ello adjuntamos una hoja con el desarrollo completo que facilita el trabajo en grupo ya que las limitaciones espaciales no permiten la concentración de más de cinco o seis personas alrededor de la pieza.

A continuación pasamos a analizar las escenas aisladamente; con la ayuda del dibujo de la figura principal de cada una de ellas, de manera que sea el alumno el que la localice y complete, corrigiendo, en su caso, las primeras separaciones que hizo en el dibujo general (fig. 4).

Para completar la información hemos seleccionado una serie de textos que forman parte de la cultura de la época, fundamentalmente de la *Iliada*, y los hemos puesto en relación con otras piezas que presentan paralelos temáticos.

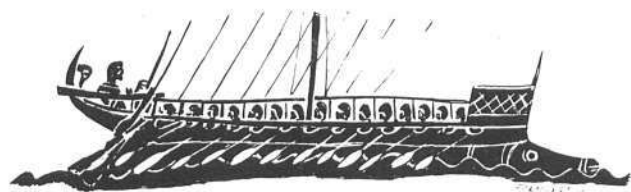


Fig. 4.—Uno de los barcos que hay en el interior de la boca. (Dibujo de F. Fernández).

El Apartado III se ha introducido para señalar la posibilidad de realizar interpretaciones modernas de una pieza de museo y, de esta forma, reactualizarla. Es una aproximación distinta al análisis lógico, es «irracional y emotiva».

Dentro de este tercer apartado nos ha parecido interesante introducir a manera de apéndice relacionado con aquél, pero diferente en cuanto a su concepción y funciones, lo que hemos titulado «Un circuito poético en las Salas Griegas». Cuando acometimos su montaje, ya estaban instaladas las interpretaciones de Nivio López del mundo geométrico y corintio pero no se habían colocado los otros trabajos. Al instalarlos en los paneles

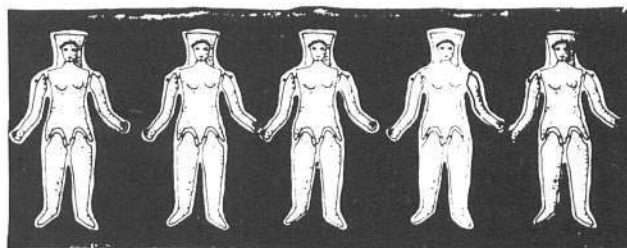


Fig. 5.—Friso decorativo de una página del «circuito poético».

de las Salas pensamos en la posibilidad de realizar unas hojas explicativas de los mismos, de cuyo texto se encargó Ricardo Olmos y de cuyo montaje e ilustración nos encargamos nosotras.

Como en el caso de los textos del dinos, los del circuito son también manuscritos, pero en este caso enmarcados, a manera de frisos decorativos como los de las cerámicas, por detalles dibujísticos relativos o relacionados con los dibujos y poemas de los paneles (fig. 5).

La propuesta, ya antes mencionada, de acercar las piezas de las vitrinas al público se plasma en este caso en las diferentes interpretaciones que autores modernos han dado de unas piezas elegidas por ellos mismos, según sus gustos y preferencias. Su exposición en las Salas abre al visitante un nuevo campo de participación activa y quizá ayude a cambiar su concepción de las piezas como fetiches históricos encerrados en el pasado y se abra ante él un nuevo campo de posibilidades como la creación propia y la expresión de los sentimientos que le suscite la contemplación de una pieza, de un tema o de una vitrina o sala en general.

La colocación de los paneles, junto a las vitrinas que contienen las piezas que han dado lugar a la interpretación, dan a las salas un nuevo aspecto, en definitiva, es otra forma de explicar la pieza. De todos es conocida la frialdad e impersonalidad que transmiten las hileras de vitrinas, los marcos metálicos y el estatismo de las colecciones. Aunque ya se habían introducido elementos fotográficos, éstos eran de tipo racional, una buena manera de modificar, dentro de lo posible, esta situación, puede ser la iniciativa de colocar junto a las piezas antiguas estas visiones actuales, bien de una forma permanente o bien temporal, que hacen que el museo traspare la barrera de la mera conservación y exposición de piezas y cumpla la función de transmisor de las corrientes culturales en las que está inmerso.

Otra de las experiencias didácticas realizadas en el departamento de arqueología griega es la «Maleta de Universidad», dirigida fundamentalmente a posibilitar la reconstrucción de un proceso analítico al que todo investigador tiene que enfrentarse a la hora de estudiar cualquier aspecto histórico. Se trataba, pues, de acercar ese proceso a las Universidades e Institutos, ya que, desgraciadamente, los estudios que en ellos se realizan suelen ser excesivamente teóricos, por lo tanto, no aportan el necesario conocimiento práctico para la investigación sobre los materiales arqueológicos.

Nuestros proyectos nacen para intentar cubrir esa laguna existente en el sistema educativo actual, teniendo en cuenta diferentes edades y distintos niveles de conocimiento y especialización que se deseen adquirir.

El Museo no debe ser un organismo cerrado sino que debe proyectarse hacia la realidad. Esta proyección, a nivel de investigación, se materializa en la confección de una maleta que incluye vasos cerámicos, o fragmentos de los mismos para posibilitar el contacto directo entre éstos y el investigador, estimulando, por una parte, los sentidos y, por otra la capacidad de aprehender los datos que ofrece la pieza por sí misma. En el caso de la cerámica griega será el tipo de arcilla, la textura, la calidad, el color y, en general, todo lo correspondiente a la morfología del objeto y que a su vez proporciona información de índole diversa como puede ser la técnica empleada, su adscripción a un determinado taller o alfar, etc. De los datos obtenidos de este primer análisis, se pasará a un segundo nivel de estudio con el fin de integrar esta pieza en un marco económico y social más amplio (áreas de dispersión, rutas de comercialización, nivel social en el que se enmarca, contexto cultural y cambios funcionales que puede sufrir la pieza según la sociedad receptora).

Así pues, el objetivo fundamental de esta maleta es ofrecer un manual práctico de cerámica griega.

La organización de la maleta es la siguiente:

1. Selección de piezas: se incluyen fragmentos de distintos momentos y atendiendo a tres criterios:

- representación de los distintos momentos cronológicos,
- representación de distintos talleres con la finalidad de distinguir las características propias de cada zona,

- representación de una amplia gama de formas cerámicas griegas, con una doble finalidad: la apreciación de la forma en sí y, a partir de ella, la adscripción de un fragmento a una forma concreta.

2. Fichas técnicas.

Se describe cada pieza o fragmento seleccionado que sirva como modelo de análisis:

- nombre que recibe,
- arcilla, desgrasantes y barniz,
- forma,
- decoración,
- cronología,
- bibliografía para la obtención de paralelos,
- dibujo de la pieza o fragmento,
- en el caso de los fragmentos, dibujo de la pieza completa a la que pertenece.

3. Cuaderno explicativo.

Explicación general sobre la pieza incluida ya en un marco social y económico. Se plantean las problemáticas que han surgido en su estudio, a manera de resumido estado actual de la cuestión, con la bibliografía fundamental, haciendo especial hincapié en las relaciones con la Península Ibérica y su área de expansión —planteamiento de tipo práctico pues son éstos los materiales griegos que se pueden encontrar en las excavaciones peninsulares.

El préstamo de la maleta, una vez conseguidas ciertas garantías de seguridad, se concederá a las Universidades o profesores de las mismas que lo soliciten. En el caso de la proyectada maleta para Institutos, el préstamo a dichos centros deberá ser contrapesado con la posibilidad de realizar sesiones en el mismo Museo.

NOTICIARIO

MOVIMIENTO DEL M.A.N. DURANTE EL TRIENIO 1985-87

Por ANTONIO R. MONTERO TORRES

El Museo Arqueológico Nacional ha seguido su trayectoria de gran movimiento respecto al ingreso de piezas durante el trienio 1985-87.

Los ingresos se han producido a través de tres vías: adquisiciones, donaciones y depósitos.

Han seguido depositándose también en el mismo materiales procedentes de excavaciones arqueológicas.

Procederemos a describir brevemente las piezas ingresadas durante este último trienio por los diversos conceptos antes citados.

ADQUISICIONES

Durante el año 1985 tres han sido las más importantes:

Una fuente de porcelana del Buen Retiro de gran belleza y calidad, y en buen estado de conservación, que fue adquirida a Don Eufemio Díaz.

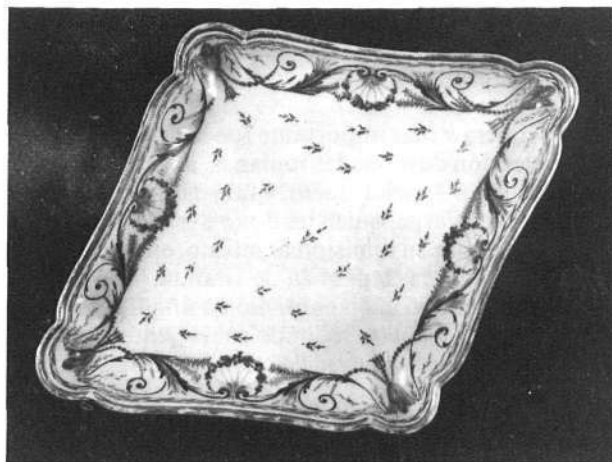
La segunda ha sido un plato de cerámica Isnik, del siglo XVI, restaurado y en buen estado de conservación. Fue adquirido por el Estado mediante el ejercicio del derecho de tanteo.

La tercera consistió en una tanagra griega, de época helenística, adquirida por el Estado a Don Fernando Melón Infante.

Durante el año 1986 han sido varias las adquisiciones de piezas para el Museo, siendo las más importantes las siguientes.

La primera fue la de una jarra de cerámica Kuthaja, siglo XVII, adquirida en el ejercicio del derecho de tanteo. Esta pieza fue restaurada a partir de su condición original de excavación, pero se halla en perfecto estado de conservación.

La segunda fue la adquisición, también en el ejercicio del derecho de tanteo, de un «Pantocrator», relieve



Fuente de porcelana del Buen Retiro.

de mármol blanco italiano, siglo XIV, posiblemente de la zona de Toscana.

En tercer lugar tuvo lugar la adquisición de una magnífica colección de ochenta y nueve piezas de arqueología romana, principalmente de cerámica; 43 piezas de terra sigillata clara o africana; 2 platos de cerámica campaniense de tipo A (siglo II a. de J.C.); 15 piezas de cerámica común (siglos I al IV); 8 lucernas (siglos I al V); 1 ladrillo decorado a molde (siglo IV) y 18 objetos varios (un punzón, tres anillos, un alfiler, una hebilla y tres clavos de bronce; seis pesas de plomo, tres fusayolas cerámicas y un estilete de hueso).

La colección fue adquirida a Don Manuel Ponce Soriano.

Finalmente dentro del año 1986, fue adquirido a Don Lorenzo Martínez Calvo un objeto ritual de bronce de época prerromana, muy interesante por tratarse de una de las raras piezas de iconografía ritual de dicha época aparecidas en la Península.

Entre las piezas adquiridas durante el año 1987 destaca una placa de marfil, al parecer proveniente del arca de San Felices del Monasterio de San Millán de la Cogolla, adquirida a Don Julián Altable Vicario y a Don Javier García Ormaechea Luero.

La pieza, de una gran importancia por su belleza y por sus valores artísticos y arqueológicos, ha sido adquirida en perfecto estado de conservación.

Finalmente en este mismo año ha sido adquirido a Don José Iglesias Puente, por el Estado, un capitel nazari, en mármol blanco, del siglo XIV, con bella decoración de atauriques de hojas y tallos entrelazados.

Entre las adquisiciones en trámite es digna de destacarse la de tres licoreras de cristal, con la Corona Real grabada, de fábrica del siglo XIX.

DONACIONES

Las donaciones han sido abundantes durante este trienio, relacionándolas a continuación:

Durante el año 1985 han sido cinco las donaciones hechas al Museo.

La primera y más importante fue la donación de una gran colección de monedas romanas, antonianas, halladas en 1930 en Jimena (Jaén), y que pasaron a poder de Mrs. Evelyn Scarpe, quien las donó a este Museo, depositándolas, para su remisión al mismo, en la Embajada de España ante la República de Irlanda.

La segunda donación consistió en una figura de delphin, de bronce, en bulto redondo sobre pedestal, al parecer romano, que fue llevada a cabo por Don Nicolás F. Cortés Oliver, quien ha llevado a cabo varias e importantes donaciones a este Museo.

La tercera donación fue hecha por Don Juan Zozaya Stabel-Hansen, Subdirector y Conservador de este Museo, y consistió en un fragmento de cerámica procedente de una prospección en Sagunto.

Don Jorge Demersón llevó a cabo la cuarta donación del año, y consistió en un importante conjunto de material cerámico y en un fragmento de clavo procedente del yacimiento arqueológico C'an Portmany (Ibiza - Baleares).

También es de interés la donación que hizo a este Museo, la quinta del año, Don Miguel Angel Molinero, que consistió en material arqueológico, principalmente cerámico, procedente de varios yacimientos arqueológicos de la provincia de Segovia.

Don Luis Carlos Juan Tovar donó en sexto lugar dentro del año los materiales recogidos en superficie en el yacimiento de Arcobriga, Monreal de Ariza (Zaragoza).

Finalmente el entonces Director de este Museo, Dr. Eduardo Ripoll Perelló, hizo donación al mismo de una reproducción de la mandíbula de Bañolas.

Durante el año 1986 han sido seis las donaciones que fueron hechas al Museo.

La primera de ellas consistió en varios fragmentos de cerámica, procedentes del alfar de Melgar de Tera (Zamora) y también de Pantoja (Toledo), que fueron hechas por Don Luis Carlos de Juan Tovar.

La segunda consistió, en varios fragmentos de cerámica, por parte de Doña María Angeles Sánchez Sánchez, procedentes del alfar de la calle del Caracol de Tarazona (Zaragoza).

Procedente de la Exposición conmemorativa del Bicentenario del Archivo General de Indias, de Sevilla, y también por el anterior Director de este Museo, Dr. Eduardo Ripoll Perelló, fue donada una medalla, que hace el número tres de las donaciones de este año.

La cuarta donación, que fue hecha por Don Rafael Chaves Fernández, consistió en una importante colección de materiales de épocas tardorromana, visigoda y medieval.

Don Juan Carlos Sánchez Santos, llevó a cabo la quinta donación del año, de material procedente del yacimiento arqueológico de Tricio.

Finalmente la sexta donación llevada a cabo en 1986, consistió en un cuenco cerámico del período calcolítico, hallado al parecer en Toledo, y que fue hecha por Don Adolfo Martín Garrofo.

En el año 1987 hay que destacar cinco donaciones.

En primer lugar Don Pablo Mayo Muñoz hizo donación de un hacha pulimentada encontrada en Casanuevas (Cuenca).

En segundo lugar Don Ricardo Benito Herranz hizo donación también de varios restos óseos y de varios objetos de industria lítica aparecidos, al parecer, en superficie, en el término municipal de Torrelaguna (Madrid), en el camino hacia Patones y cerca de la ermita de la Soledad.

Asimismo el Arqueoclub de Atela, Cremona, Mantua, hizo donación de una medalla, en cobre, del bimilenario del poeta latino, Publio Virgilio Marón, año 19 a. C.

En cuarto lugar la Asociación Numismática Española hizo donación de dos monedas y una medalla conmemorativa de la III Exposición Nacional de Numismática.

También la citada Asociación Numismática Española hizo donación en quinto lugar de una medalla conmemorativa de la X Semana Nacional de Numismática.

Finalmente el 23 de junio de 1987, y dentro de una ceremonia solemne, celebrada en las Salas Nobles del Museo Arqueológico Nacional, a la que asistieron el Subsecretario de Cultura, el Director General de Bellas Artes y Archivos, el Director General de Relaciones Culturales, del Ministerio de Asuntos Exteriores, y otras personalidades, así como representantes de la prensa, el Profesor H. G. Bandi, de la Universidad de Ginebra y antiguo discípulo del Profesor Hugo Obermaier, entregó al Director del Museo Arqueológico Nacional, Profesor Alfonso Moure Romanillo, el ejemplar de «El Hombre Fósil», del Profesor Hugo Obermaier, con sus anotaciones personales y que era el que usaba él mismo habitualmente.



Placa de marfil, proveniente al parecer del arca de San Felices del Monasterio de San Millán de la Cogolla.



Capitel nazari, en mármol blanco. Siglo XIV.

DEPOSITOS

Entre los depósitos de materiales y piezas arqueológicas, que han sido hechos durante el trienio 1985-87, podemos indicar:

1. Materiales del yacimiento paleolítico de la Torre-

cilla, en Getafe (Madrid), excavado en 1981, por la Profesora María Angeles Querol, y depositados en 1985.

2. Materiales pertenecientes a las excavaciones arqueológicas del yacimiento «El Cerro del Ahorcado», llevadas a cabo bajo la dirección de Don Antonio Méndez Madariaga, y depositados en 1985.

3. Materiales pertenecientes a las excavaciones arqueológicas del yacimiento «Cueva de Pedro Fernández», Estremera (Madrid), realizadas bajo la dirección de Don José Sánchez Meseguer, y depositados en 1985.

4. Materiales procedentes de las excavaciones arqueológicas del yacimiento de «Humanejos», Parla (Madrid), realizadas bajo la dirección de Don Guillermo Stewart Kurt, y depositados en 1986.

5. Materiales arqueológicos pertenecientes a las prospecciones llevadas a cabo durante la campaña de 1982, en la provincia de Madrid, bajo la dirección de Doña Beatriz Griño Frontera y Don Guillermo Stewart Kurt y depositados en 1986.

6. Materiales procedentes de las excavaciones arqueológicas realizadas en la muralla de Madrid, c/. Angosta de los Mancebos, 3 (campaña 1984), y depositados en 1986.

7. Materiales procedentes de las excavaciones arqueológicas, llevadas a cabo en el yacimiento de La Osera, por Don Juan Cabré en diversas campañas, en especial la de 1945, y que fueron depositados por su nieto, Don Juan Morán Cabré, en 1986.

PRESTAMOS

Durante este trienio se han llevado a cabo diferentes préstamos de piezas de Museo. Entre éstos podemos recordar:

1. Varias piezas de cerámica de los siglos XVI al XVIII, que han figurado en la Exposición «Cerámica de Triana» que, organizada por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, se ha celebrado en Madrid, Granada y Sevilla, de marzo a junio de 1985.

2. Varias piezas de vidrio, plata nielada, marfil, bronce y mármol, de arqueología medieval musulmana, que han figurado en la Exposición «Manifestaciones de la Cultura Islámica» que, organizada por el Museo Histórico de Estocolmo, se ha celebrado en dicho Museo, del 2 de mayo al 31 de diciembre de 1985.

3. Maqueta del monasterio de Santa María la Real, de Aguilar de Campoo (Palencia), y un vídeo sobre la comunicación en los monasterios medievales, que han figurado en la Exposición que, sobre el patrimonio histórico-artístico, se ha celebrado en Palencia durante los meses de mayo y junio de 1985, en el monasterio de las Religiosas Agustinas Canónigas, organizada por la Delegación Territorial de la Comisión de Educación y Cultura de la Junta de Castilla-León.

4. Instrumento de relojería, goniómetro de brújula, antejo de navegante y quintante del siglo XVIII, que han figurado en la Exposición «La Ilustración Valenciana» que, organizada por la Consejería de Cultura y de Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, se ha celebrado durante el mes de octubre de 1985 en Alicante.

5. Piezas de cerámica de Alcira, Manises y Talavera, que han figurado en la Exposición «Salón y Corte: Una nueva sensibilidad» que, organizada por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, del Ministerio de Cultura, se ha celebrado en el Museo Municipal de Madrid, del 22 de noviembre al 10 de diciembre de 1985.

6. Diversas piezas de cerámica, escultura, orfebrería, de diversas culturas, que han figurado en la Exposición «Andalucía, Puerta de Europa» que, organizada por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, se ha celebrado en Madrid, Palacio de Exposiciones (IFEMA), del 7 al 17 de noviembre de 1985.

7. Bronces renacentistas de Marco Aurelio a caballo, Hércules sentado y Hércules de pie (Antico), que han figurado en la Exposición «Naturaleza y Antigüedad en el Renacimiento Italiano» que se ha celebrado en el Museo de Liebighaus de Frankfurt, del 4 de diciembre de 1985 al 2 de marzo de 1986, organizada por dicho Museo.

8. Diversas medallas y monedas de plata de cecas españolas y americanas, que han figurado en la Exposición «La América Española en la época de Carlos III» que, organizada por la Dirección General de Bellas Artes y Archivos, se ha celebrado en el Archivo General de Indias, en Sevilla, de noviembre de 1985 a febrero de 1986.

9. Dos medallas de Felipe II y Juan de Herrera, de Jacome Trezzo, que han figurado en la Exposición que, sobre la arquitectura del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, conmemorativa de la construcción del mismo, se ha celebrado en Madrid del 14 de enero al 28 de febrero de 1986, organizada por la Dirección General de Arquitectura y Vivienda del Ministerio de Obras Públicas.

10. «San Juan Bautista», tabla de Juan de Flandes, que ha figurado en la Exposición «Juan de Flandes», celebrada en el Museo Nacional del Prado, durante el mes de febrero de 1986.

11. Bote de farmacia inquisitorial con el escudo del Santo Oficio, siglo XVI, que ha figurado en la Exposición «La Inquisición», celebrada en Alicante del 22 de abril al 15 de mayo de 1986, organizada por la Generalitat Valenciana.

12. Vinajera y campanilla de bronce dorado con decoración de coral, panormitanos, de hacia 1700, que han figurado en la Exposición «L'Arte del Corallo in Sicilia», celebrada en el Museo Pepoli de Trapani, Palermo (Italia), desde febrero a junio de 1986, organizada por la Università degli Studi di Palermo.

13. Monedas hispano-musulmanas de oro, plata y cobre, que han figurado en la Exposición conmemorativa del 850 Aniversario del Nacimiento de Maimónides, celebrada en Córdoba, en el Palacio de la Merced, de febrero a mayo de 1986.

14. «Comentario al Apocalipsis del Beato de Liébana», ms. 2 del Museo Arqueológico Nacional, que ha figurado en la Exposición «Beatos-Reyes Bibliófilos», celebrada en la Biblioteca Nacional durante los meses de mayo y junio de 1986, y organizada por la Dirección General del Libro y Bibliotecas, del Ministerio de Cultura.

15. Astrolabio de Gualterius Arsenius y monedas de Felipe II, que han figurado en la Exposición «El Esco-

rial: Biografía de una época» celebrada en las Salas de Exposiciones de la Biblioteca nacional, de octubre a diciembre de 1986, organizada por la Dirección General de Bellas Artes y Archivos, del Ministerio de Cultura.

16. Diversas piezas del paleolítico, neolítico, bronce, hierro; romanas y visigodas, medievales-islámicas, medievales-cristianas y modernas, que han figurado en la exposición que, sobre Arqueología madrileña, se ha celebrado en los locales de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, del 16 de febrero al 31 de marzo de 1987, organizada por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, de la Consejería de Cultura y Deportes, de la Comunidad Autónoma de Madrid.

17. Ochenta y seis piezas de diversas culturas que han figurado en la exposición «Sellar, un uso de ayer y de hoy», celebrada en el Archivo Histórico Nacional, desde el 27 de febrero al 30 de abril de 1987, organizada por la Dirección General de Bellas Artes y Archivos, del Ministerio de Cultura.

18. Un lingote de plomo con inscripción ibérica y una tessera hospitalis (de P. Turullius P. F. Mai), que han figurado en la Exposición «Producción y comercio del plomo en la Península Ibérica», celebrada, del 15 de abril al 15 de julio de 1987, en el Museo Nacional de Arqueología Marítima y Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Submarinas de Cartagena.

19. Diez instrumentos científicos de navegación, de los siglos XVII y XVIII, que han figurado en la exposición homenaje a Alessandro Malaspina que, organizada por el Ayuntamiento de Génova, con el patrocinio de la Fundación Génova, y dentro del Convenio Cultural entre España e Italia, se ha celebrado en el Museo de San Agostino de Génova, durante los meses de mayo a julio de 1987.

20. Treinta y ocho monedas de los Reyes Católicos (1474-1504), de Fernando el Católico (1479-1516), Principado de Cataluña y Reinos de Aragón, Valencia, Mallorca y Navarra, a nombre de los Reyes Católicos, en época de Carlos I y Felipe II, Juana y Carlos (Aragón y Cataluña) y Carlos I (Reinos de Valencia, Mallorca y Navarra), que están figurando actualmente en la Exposición «Monedas hispánicas de los siglos XV y XVI» que, con motivo del V Centenario del Descubrimiento de América, se está celebrando en el Banco de España, Edificio Central, organizada por el mismo.

VIDA CULTURAL DEL MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL

Durante el trienio 1985-87, el Museo Arqueológico Nacional ha desarrollado una gran actividad como en años anteriores, exponente de su gran vitalidad científica, investigadora y de difusión cultural.

CURSO ACADEMICO 1984-85

Durante el primer trimestre del curso 1984-85 se ha desarrollado la primera de un ciclo de dieciocho conferen-

cias, cuya temática ha sido «Ciudades Romanas de Hispania. La Tarraconense», estando dedicadas a Tarraco, Barcino, Bilbilis, Emporiae, Caesaragusta, Pompaelo, Clunia, Legio, Juliobriga, Lucus, Pollentia, Segobriga, Ercavica, Valeria, Complutum, Castulo, Carthago Nova, y siendo impartidas por profesores de distintas universidades.

Durante el segundo trimestre se pronunciaron trece conferencias, dentro de la 2.^a parte del Ciclo «Ciudades romanas de Hispania: La Bética y la Lusitania», estando dedicadas a Gades, Carteia, Hispalis, Itálica, Baelo Claudia, Malaca, Norba Caesarina, Municipium Flavium Axatitanus, Corduba, Emerita Augusta, Munigua, y Ciudades romanas de la Tingitana.

Asimismo y dentro del ciclo «Iconografía Gótica», primera parte, se impartieron seis conferencias sobre diversos aspectos iconográficos, siendo impartidos por especialistas en el tema.

Además, y fuera de estos ciclos, se dieron dos conferencias sobre «Excavaciones medievales en las comarcas de Barcelona» y sobre «Los griegos en España», que fueron impartidas por Don Alberto López-Mullor y por el Prof. Dr. Don Brian B. Shefton.

Durante el tercer trimestre del curso se impartieron cuatro conferencias, y tuvo lugar un seminario, dentro del ciclo «Luis Siret y la Prehistoria del Sudeste».

A continuación se desarrollaron trece conferencias dentro de la primera parte del ciclo «Jóvenes Investigadores» que fueron impartidas por profesores y colaboradores de distintas universidades y del Museo Arqueológico Nacional.

Asimismo dentro de la segunda parte del ciclo «Iconografía Gótica» se dieron ocho conferencias sobre diversos aspectos iconográficos.

La Fundación Árabe-Española «Pascual Gayangos» solicitó el poder impartir en el Museo Arqueológico Nacional algunas de las conferencias programadas por la misma sobre cultura islámica, por especialistas en la materia.

Finalmente, y en relación con la Exposición «Almuñécar en la Antigüedad» se dieron cuatro conferencias por autoridades culturales de las Repúblicas árabes de Túnez y de Siria, y por el Prof. Dr. Don Federico Molina Fajardo, de la Universidad de Granada.

Entre los cursos impartidos durante este año académico conviene destacar un Seminario sobre «Arqueología y restauración», con seis lecciones, impartidas por especialistas en restauración, en el primer trimestre.

En el segundo trimestre se desarrolló un cursillo, de seis lecciones, sobre «El significado del arte paleolítico», impartido por el Prof. Dr. Don Eduardo Ripoll Perelló, Catedrático de la Universidad Nacional de Educación a Distancia y Director del Museo Arqueológico Nacional.

Durante el tercer trimestre y patrocinado por el Instituto Iberoamericano de Cooperación y la Comisión Nacional para la celebración del V Centenario del Descubrimiento de América, en colaboración con el Museo de América y en relación con la exposición del mismo tema, que tuvo lugar en el Museo de América. III. «Las

culturas indígenas de los Andes septentrionales», impartido por conocidos investigadores americanistas.

A lo largo de todo el curso académico se desarrolló el VII Cursillo sobre la «Didáctica de las Salas del Museo Arqueológico Nacional» dirigido fundamentalmente a profesores de Ciencias Sociales, estudiantes de último curso de Magisterio y Licenciados en Geografía e Historia. Este cursillo viene siendo ya tradicional en este Museo.

Dentro del programa de exposiciones del curso académico 1984-85, se celebró en el primer trimestre la de «Origen y evolución del Hombre», en las salas Ruiz Picasso de la Biblioteca Nacional, del 15 de octubre de 1984 al 10 de enero de 1985, organizada por la Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Subdirección General de Arqueología, en colaboración con el «Institut de Paléontologie Humaine» (París) y el «Musée d'Histoire Naturelle» (París).

En el segundo trimestre del curso y durante los meses de diciembre de 1984 y enero de 1985, se ha celebrado en la Sala de Exposiciones temporales del Museo Arqueológico Nacional la Exposición «Joyas populares del Museo del Pueblo Español», organizada por el propio Museo y la Asociación de Amigos del Museo del Pueblo Español.

Finalmente y durante los meses de marzo a mayo de 1985, se ha celebrado la Exposición: «Don Luis Siret (1860-1934), exposición conmemorativa del cincuentenario de su muerte».

En cuanto a otras actividades celebradas durante este curso académico 1984-85 hemos de señalar el homenaje y la exposición conmemorativa dedicada al Prof. Dr. Don Martín Almagro Basch, Director del Museo Arqueológico Nacional, fallecido el pasado mes de agosto de 1984, que se ha llevado a cabo durante el mes de octubre de 1984.

Ha continuado en este curso académico el tradicional Ciclo de Música de Órgano para niños y jóvenes, este curso es ya el VI. Se ha celebrado de noviembre de 1984 a abril de 1985 en sábados alternos y en las Salas Nobles del MAN.

También se han dado dos conciertos extraordinarios de órgano, uno el 4 de noviembre y otro el 25 de noviembre de 1984, impartidos por Doña Maite Iriarte y por Doña Margarita Rosé.

El 16 de noviembre de 1984 se tuvo el tradicional concierto coral de Navidad, llevado a cabo por la Coral Villa de Madrid.

CURSO ACADEMICO 1985-86

Con una conferencia, sobre «Ideología y política en la Historia antigua de España», impartida por el Prof. Dr. Don Miguel Tarradell i Mateu, Catedrático de la Universidad de Barcelona, dio comienzo las actividades culturales del presente año académico.

El primer trimestre dio comienzo con la primera parte de un ciclo sobre «Culto, Mito y Religión», de doce conferencias impartidas por eminentes profesores de universidades españolas y europeas.

Continuó el programa con la segunda serie del ciclo «Jóvenes Investigadores», que ya había dado comienzo el año académico anterior. Este ciclo contó con siete conferencias impartidas por jóvenes universitarios.

En tercer lugar se desarrolló un ciclo de conferencias y coloquios sobre «Restauración de Monumentos», en relación con la Exposición «Setenta años de catalogación y restauración de Monumentos». Fueron impartidas por eminentes arquitectos y arqueólogos del «Servei de Catalogació i Conservació de Monuments» de la Diputación de Barcelona.

Durante el segundo trimestre del curso se pronunciaron once conferencias dentro de la segunda parte del ciclo «Culto, mito y religión», impartidas, como en la primera parte, por eminentes profesores de universidades españolas y extranjeras.

El primer miércoles del mes de marzo de 1986 comenzó el ciclo, de cinco conferencias, sobre «Actualidad egipológica», impartidas por el Director y la Conservadora de Egiptología, respectivamente, del M.A.N., así como por los profesores, arqueólogos e investigadores especializados en egiptología y que colaboran con la Misión Española Arqueológica en Oriente Medio.

Con el ciclo de dos conferencias sobre «Arqueología en Yugoslavia», por el Prof. Dr. Dragoslav Srejovic, dio comienzo el tercer trimestre del curso.

Inmediatamente continuó con la tercera parte del ciclo «Culto, mito y religión», de seis conferencias, impartidas por especialistas en la materia.

El segundo jueves de abril de 1986 comenzó la tercera serie del ciclo «Jóvenes investigadores», con siete conferencias impartidas por jóvenes universitarios y colaboradores científicos del M.A.N.

En relación con la exposición «La Obra Pública, patrimonio cultural» se celebró también un ciclo de cinco conferencias organizadas por la CEHOPU y este Museo, bajo el título «Historia de las Obras Públicas en España».

Entre los cursos impartidos durante este año académico es necesario señalar un cursillo de tres lecciones sobre «Arte Paleolítico: Los grandes santuarios», que dio el Prof. Dr. Don Eduardo Ripoll Perelló, Catedrático de Prehistoria de la Universidad Nacional de Educación a Distancia y Director del Museo Arqueológico Nacional.

En el tercer trimestre tuvo lugar el Curso «Algunos aspectos de la excavación arqueológica», organizado por la Asociación de Amigos del M.A.N. y que constó de cinco lecciones.

A lo largo del curso se desarrollaron el VIII y el IX Cursillo sobre la Didáctica de las Salas del Museo Arqueológico Nacional, dirigido a profesores de Ciencias Sociales, Licenciados en Geografía e Historia y estudiantes de último curso de Magisterio.

Asimismo se han celebrado interesantes exposiciones, destacando entre ellas las siguientes: «Setenta años de Catalogación y restauración de monumentos», organizada por el «Servei de Catalogació i Conservació de Monuments» de la Diputación de Barcelona en conmemoración del 70.º Aniversario de su fundación. La exposición duró del mes de noviembre de 1985 al mes de enero de 1986.

Del mes de marzo al mes de abril de 1986 se celebró la Exposición: «Lepenski Vir, un yacimiento neolítico de la Yugoslavia Oriental», organizada por el Museo de Belgrado, la Embajada de Yugoslavia en Madrid y el Ministerio de Cultura de España (Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Dirección de los Museos Estatales y Museo Arqueológico Nacional).

Durante los meses de mayo y junio de 1986 se ha celebrado una interesante exposición sobre: «Las Obras Públicas, una nueva dimensión del Patrimonio», organizada por la CEHOPU del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, en colaboración con el Museo Arqueológico Nacional, con motivo de la Reunión Coloquio del Consejo de Europa dedicado al tema «Las Obras Públicas, una nueva dimensión del Patrimonio».

La inauguración tuvo lugar el 12 de mayo de 1986, tras la sesión inaugural de la citada reunión, del Consejo de Europa, por S. M. el Rey, Don Juan Carlos I.

A dicho acto asistieron varios Ministros del Gobierno, miembros del Consejo de Europa, varios representantes del Cuerpo Diplomático acreditados en Madrid, así como diversas autoridades y personalidades de la política, las artes, las ciencias y las letras.

Referente a otras actividades culturales celebradas durante el curso académico 1985-86 tenemos que destacar las siguientes:

En el mes de noviembre de 1985 dio comienzo el «VII Ciclo de Música de órgano para niños y jóvenes», que duró hasta el mes de mayo de 1986.

El día 29 del mismo mes se tuvo la Asamblea General de la Asociación de Amigos del Museo Arqueológico Nacional.

El día 11 de enero de 1985 la Asociación de Amigos del Museo Arqueológico Nacional organizó la presentación de la que se ha denominado «Pieza Seleccionada». Consistió en la explicación en profundidad de una pieza singular del Museo para todas aquellas personas que se encontraban en el mismo. La explicación ha tenido lugar todos los sábados y domingos de los meses de enero, febrero, marzo, abril, mayo y junio de 1986. Las piezas seleccionadas fueron: «Mosaico de las Musas (Salas de cultura romana) en el mes de enero; «Enterramiento argárico» (Salas de Prehistoria, Edad del Bronce) en el mes de febrero; y «Tesoro de Guarrazar» (Salas de cultura visigoda) durante el mes de marzo.

En el último trimestre del año académico las piezas seleccionadas fueron: «Puteal de la Moncloa» (Salas de civilización griega) en el mes de abril; «Jarrones de la Alhambra» (Salas del Mundo Islámico) en el mes de mayo; y finalmente durante el mes de junio los «Capiteles del Monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia)» (Salas de Arte Medieval).

Durante los meses de abril, mayo y junio de 1986 se dieron tres conciertos extraordinarios, titulados «Conciertos Extraordinarios de Primavera».

El primero, que se dio el 20 de abril, consistió en un concierto de vihuela y laúd barroco, por el concertista Don José Miguel Moreno, con obras de Diego Pisador, E. de Valderrábano, Miguel de Fuenllana, Luys de Narvaez, Luys Milán, Alonso Mudarra y S. L. Weiss.

El segundo, que fue dado por los concertistas Wilbert Hazelzet y Jacques Ogg, el 4 de mayo, consistió en un concierto de flauta travesera y clave, sobre obras de los hijos de Bach.

Finalmente el tercero, que consistió en un concierto de fagot y clave, fue dado el 1 de junio, por los concertistas Josep Borrás i Roca y Jordi Reguant y Danes, sobre obras de Bartolomé de Selma y Salaverde, Antonio Valente, Diego Ortiz, Antonio Gardane, Chistoph Schaffrath, Jacques Duphy y W. A. Mozart.

El día 18 de mayo de 1986 se celebró el «Día Internacional de los Museos con varios actos extraordinarios».

CURSO ACADEMICO 1986-87

Con un ciclo de dos conferencias sobre «Armenia y Asia Central» (arquitectura y miniatura), impartidas por el Profesor Dr. Buchard Breutjes, Catedrático de la Universidad «Martín Lutero» de Halle (DDR), los días 13 y 14 de octubre de 1986, dio comienzo el curso académico 1986-87 y el ciclo de actividades culturales del primer trimestre del mismo.

A continuación se desarrolló un ciclo de 18 conferencias sobre «El Románico: Iconografía y Estilo», organizado por el Departamento de Arte de la Universidad Nacional de Educación a Distancia y el Museo Arqueológico Nacional, coordinado por la Dra. D.^a María Angela Franco Mata, Conservadora del Departamento de Arqueología Medieval Cristiana de España.

Intervinieron destacadas personalidades especializadas en esta materia.

Fue un ciclo brillante y con un audiencia masiva de público.

El segundo trimestre del curso académico comenzó con una conferencia impartida por la Dra. D.^a Virginia Webb, Lecturer in Archaeology School of Continuing Education, University of Kent at Canterbury, el 26 de febrero de 1987, sobre «Faience and glass in the Western Mediterranean: Greek or Phoenicians?».

A continuación se impartió un ciclo de cinco conferencias sobre «Egipto y Oriente. Recientes investigadores» coordinado por Doña María del Carmen Pérez Die, Conservadora Jefe del Departamento de Arqueología Egipcia y del Oriente Medio del M.A.N. Dicho ciclo fue impartido por profesores especialistas en egiptología de diversas universidades europeas y españolas.

El 3 de marzo de 1987, y coordinado por la Dra. Doña María Angela Franco Mata, dio comienzo un ciclo de trece conferencias, muy interesante, y que atrajo a un gran público especializado en estas materias, sobre «Códices Hispánicos Medievales: Beatos. Biblias. Códices Canónicos».

Las conferencias fueron impartidas por grandes especialistas en la materia: Dr. Don Luis Vázquez de Parga, Doña Asunción Madinaveitia Sánchez, Dr. Don Manuel Sánchez Mariana, Dr. Don Manuel Díaz y Díaz, Dra. María Angela Franco Mata, Dr. Don Serafín Moralejo Álvarez, Dr. Don Eugenio Romero Pose, Dr. Don John Williams, Dr. Don Joaquín Yarza Luaces, Dra. Soledad de Silva y Verástegui y Dr. Don Peter Klein.

El tercer trimestre del curso comenzó con una conferencia del Prof. Don Ernesto García Soto, sobre «El yacimiento de Cueva Millán (Burgos) y el Musteriense en el Valle del Arlanza», a la que siguieron otras cinco conferencias cuyos títulos fueron los siguientes: «El solutrense en Cantabria», por el Profesor Don Marco de la Rassa Vives; «El inicio de la economía de producción en la costa cantábrica», por el Profesor Don Manuel González Morales; «Frecuencia y repartición geográfica de temas en el Arte Paleolítico Cantábrico», impartida por el Profesor Dr. Alfonso Moure Romanillo, Catedrático de Prehistoria y Director del Museo Arqueológico Nacional; «Técnica estereofotogramétrica en la Cueva de Lascaux», por Don Esteban Llagostera Cuenca; «Aspectos del Megalitismo extremeño», por Doña Primitiva Bueno; «Evolución y cronología del arte mueble en la Cueva del Parpalló», por el Profesor Dr. Don Valentín Villaverde Bonilla; «El Paleolítico Superior en Cataluña: estudio de la cuestión y nuevas aportaciones», por el Profesor Dr. Don José María Fullola Pericot.

En el primer trimestre se tuvo un curso de «Seis lecciones sobre Arte Rupestre Paleolítico», impartido por el Profesor Dr. Don Eduardo Ripoll Perelló, Catedrático de la Universidad Nacional de Educación a Distancia y Director del Museo Arqueológico Nacional.

Asimismo el 14 de octubre de 1986 dio comienzo el Curso de Profesores, dirigido fundamentalmente a profesores de Ciencias Sociales, estudiantes de último curso de Magisterio y Licenciados en Geografía e Historia, el cual se ha desarrollado a lo largo de todo el curso académico.

El día 10 de noviembre de 1986, con una conferencia sobre «Primera presencia humana en el continente americano: estado actual del problema», dio comienzo el curso de seis lecciones «El Origen del Hombre Americano y el Poblamiento del Cono Sur», impartido por el Profesor Don Jorge Fernández, Investigador del CONICET (Buenos Aires, Argentina).

Durante los días 11, 12 y 13 de mayo se ha celebrado en este Museo una Reunión sobre cerámica visigoda, con motivo del IV Congreso Internacional de Cerámica Medieval, que se celebrará en Lisboa durante el mes de noviembre de 1987. El tema de las reuniones de trabajo ha sido «Las cerámicas de época visigoda, precedentes y perduraciones en la Península Ibérica». En dicha Reunión han intervenido destacados especialistas en la materia.

A lo largo del curso también se han desarrollado varias e interesantes exposiciones educativas, coordinadas por el Profesor Dr. Don Pedro Lavado Paradinas, Conservador del Departamento de Educación del M.A.N., entre las que podemos destacar «Motivos ornamentales de ayer para diseñadores de mañana», en colaboración con la Profesora Doña Consuelo Cardenal y la Escuela de Artes Decorativas de Madrid.

En cuanto a otras actividades culturales del Museo, desarrolladas a lo largo del curso académico 1986-87 debemos destacar las siguientes:

Las visitas guiadas a las Salas del M.A.N., explicadas por jóvenes universitarios que han colaborado con el Museo. Dieron comienzo el 14 de octubre de 1986, concluyendo el 13 de noviembre del mismo año, ascendiendo las visitas a un número de quince.

EL 25 de octubre de 1986, dio comienzo el VIII Ciclo de Música de órgano para niños y jóvenes, y que se desarrolló a lo largo del curso, dando fin al mismo el sábado 9 de mayo de 1987.

El domingo 23 de noviembre de 1986 se celebró un concierto, por el «Grupo Alia Mysica», de música sefardí medieval con instrumentos originales.

Asimismo, y durante el segundo trimestre del curso, se tuvieron dos conciertos extraordinarios. El primero, celebrado el 22 de febrero de 1987, fue sobre «Música vocal de Monteverdi a Haendel», siendo interpretado por los concertistas Itziar Alvarez, Alicia García, Itziar Atutxa y Juan Carlos de Mulder.

El segundo, celebrado el 29 de marzo de 1987, fue sobre «Duo Viola de Gamba - Tiorba», siendo interpretado por Pere Ros y Juan Carlos de Mulder.

También ha tenido un gran éxito el concierto dedicado a la Tercera Edad, el día 23 de mayo de 1987, dentro de las actividades llevadas a cabo para festejar el Día Internacional de los Museos.

Dentro de los meses de febrero y marzo de 1987 se han celebrado tres interesantes seminarios.

El primero, celebrado el 25 de febrero, sobre «Difficulties and solutions involved in the study of the faience industry in Greece», fue impartido por la Dra. Doña Virginia Webb.

Los días 23 y 24 de marzo se tuvo el coloquio: «Capiteles perrománicos e islámicos (Ss. VI-XII) en la Península Ibérica», organizado por el Museo Arqueológico Nacional.

Finalmente los días 26 a 29 de marzo se desarrolló el Seminario de Educación de Museos, organizado por el M.A.N. y al que asistieron John Reeve de The British Museum, Londres; John Cooper del National Portrait Gallery, de Londres; Wolfgang Zacharias del Pädagogische Aktion, Munich; Gilles Grandjean del Service de la Muséologie et de l'Action culturelle, París; y María Do Carmo Abin, del Serviço Educativo do Museu Caloaste Gulbenkian, Lisboa.

Para la explicación de la «Pieza Seleccionada» fueron elegidas las siguientes piezas singulares del Museo: «Monumento de Pozo Moro» (Salas de cultura ibérica) en el mes de octubre; «Platería civil de los siglos XVI, XVII y XVIII» (Salas de artes suntuarias modernas) durante el mes de noviembre; «La Cueva de Altamira» (re-

producción de la cueva en el jardín del Museo) en el mes de diciembre.

En el segundo y en el tercer trimestre del curso académico las piezas seleccionadas fueron: «Villa romana de Valdetorres de Jarama (Madrid)» (Salas de civilización romana) en enero; «El Tesoro de la Aliseda» (Salas de cultura ibérica) durante el mes de febrero; «Estelas de Falsa Puerta de Heracleópolis Magna» (Salas de civilización egipcia) en el mes de marzo; «Bote de Zamora (siglo X d. C.)» (Salas de arqueología medieval musulmana) durante el mes de abril; «Copa de Aisón (siglo V d. C.)» (Salas de civilización griega) en el mes de mayo; y «Poblado y necrópolis megalítica de Los Millares (III milenio a. C.)» durante el mes de junio.

La Asociación de Amigos del Museo Arqueológico Nacional ha realizado un audiovisual sobre «Tartessos», en forma de cuento, basado en un antiguo relato de Herodoto, que fue donado al M.A.N.

El día 9 de abril de 1987 la revista «Arqueología», presentó en las Salas Nobles del Museo Arqueológico Nacional, un número monográfico dedicado al «Arte Rupestre».

Finalmente el 17 de mayo de 1987, domingo, se celebró el Día Internacional de los Museos, trasladándose el clima de ese día de información, actividad lúdica y de puertas abiertas a lo largo de la semana que va del 17 al 24 de mayo.

Entre los principales actos que se han desarrollado en el mismo, programados por el M.A.N., destacan la presentación y reparto de unos folletos informativos sobre el Museo y los objetos de sus colecciones más relevantes. Se repartieron entre los visitantes junto con un juego del Asalto. Presentación de audiovisuales, posibilidad de retratarse en ese Día como Dama Ibérica o como Momia Egipcia, existiendo en el patio del Museo unos paneles para participar en este tipo de retrato histórico.

Finalmente hay que destacar la asistencia en ritmo creciente a todas las actividades culturales del Museo en este último trienio. Así mismo el número de visitantes de las exposiciones iguala al que visita diariamente el Museo, y en una proporción mayor en sábados y domingos.

En el curso actual 1987-88 va en aumento el número de asistentes a las actividades culturales programadas, aun con mayor éxito que en cursos anteriores.

SUMARIO

ARTICULOS

	<u>Págs.</u>
PEDRO BADENAS, MIGUEL ANGEL ELVIRA Y FRANCISCO GAGO, Una nueva Cibeles-«Angdistis» en el M.A.N.	7
MARIA DEL CARMEN SOGORB ALVAREZ, Los mosaicos de la villa romana de Hellin	21
MARIA DEL PILAR SAEZ Y VELASCO, Tapa de un sarcófago paleocristiano de plomo procedente de Andújar (Jaén) en el M.A.N.	53
ANGELA FRANCO MATA, Una pila bautismal románica italiana en el M.A.N.	61
CARMEN LORENZO Y TERESA JIMENEZ, Un estuche para esencias en el M.A.N.	65
MARIA DEL CARMEN ESPINOSA MARTIN, Colección de miniaturas de los siglos XVIII y XIX en el M.A.N.	73

VARIA

ANTONIO MADROÑERO DE LA CAL Y ANTON CASARIEGO CORDOBA, Análisis Arqueometalúrgico de unos plomos monetiformes	81
RAFAEL CHAVES Y MARIA JOSE CHAVES, Aportación al Corpus de la moneda visigoda. Un triente inédito de Chintila (634-640), ceca de Caliabria	87
ANA IRURETAGOYENA, Restauración de una virgen gótica perteneciente a un calvario	89
OLGA NUÑEZ, M. ^a DOLORES SANROMA Y CARMEN VILLALPANDO, Tres experiencias didácticas en la sección griega del M.A.N.	95

NOTICIARIO

ANTONIO R. MONTERO TORRES, Movimiento del M.A.N. durante el trienio 1985-87	101
---	-----

MINISTERIO DE CULTURA

Dirección General de Bellas Artes y Archivos
Dirección de los Museos Estatales